

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)

عبد الحميد حواس - كاتب من مصر

استقرت الدراسات الإنسانية المعاصرة على اعتبار مفردة «ثقافة» مصطلحاً يدل على منظومة من الذبائر التي حصلتها جماعة من الجماعات البشرية، تتجلى فيها طريقة هذه الجماعة في الحياة، وتحدد أنساقها القيمة والمعتقدية والمعرفية والجمالية، التي تعبر عن نظرتها للوجود الاجتماعي والطبيعي، وحددت الموضوعات التي يشملها المصطلح بأنها: القيم والمعارف والتصورات والعادات والأعراف والتنظيمات، والتعبيرات الفنية، وأساليب العمل والإنتاج وأدواته وعلاقاته، وأي قدرات أخرى يكتسبها الفرد بوصفه عضواً في المجتمع.





SXC.HU

وهذه «الثقافة الشعبية» يجري تداولها عن طريق التناقل «الشفهية». والشفهية هنا لا تعني مجرد «التلفظ بالكلام»، وإنما مقصود بها «التواصل الشخصي المباشر» في كل صورة. فالمهنيون والمزارعون والرعاة والصيادون - على سبيل المثال - ينقلون جانباً كبيراً من خبرتهم المهنية ومعرفتهم المركبة إلى صبيبتهم ومتدريبتهم عن طريق التدرج في احتذاء ممارسات «المعلم» أو «الأسطى»، على المستوى الحركي والأدائي في المقام الأول، ويأتي بعده التوجيه اللفظي. وحقيقة الأمر، أن التناقل هنا وظيفة أدائية للحالة الشفهية،

ووصف الثقافة «بالشعبية» يصوغ مصطلحاً آخر يحدد صنفاً من الثقافة تسري عليه المقومات التي أشرنا إليها تواتراً، ثم يزداد عليها بمقومات خاصة به. فلذا، إذا استعملنا مصطلح «الشعبية» بالمعنى العلمي الدقيق، مُستبعدين الاستخدامات السياسية والإعلامية السائدة، يكون مصطلح «الثقافة الشعبية» دالاً على مكونات صنف الثقافة التي تتواتر بين عامة جماعة شعبية، وتصير مشاعاً بينهم يتداولونها على أذنها من نتاج الخبرة الجمعية المشتركة، لهم - جميعاً - الحق نفسه في استعمالها واستثمارها.

قرن، أنقص من دلالتها ودناها وأفقدنا تحددها بوصفها معبرة عن مفهوم بعينه.

بينما تبيننا لمصطلح «الثقافة الشعبية» - وفقاً للفهم الذي بيناه - لا يُعمق من منهجيتنا في تناول الظواهر الشعبية على مستوى التناول التخصصي فقط، وإنما يُعمق - أيضاً - من منهجيتنا في تناول هذه الظواهر على مستوى الإبداع والتذوق وإحسان التقدير، من جهة - وعلى مستوى التنشيط والتنظيم ورسم السياسات، من جهة أخرى. وهو لا يؤكد اتساع الفعل الثقافي الشعبي واستدامته ونسبته فحسب، وإنما يؤكد - قبل هذا طبيعته الديمقراطية ورحابته في شموله لإبداعية أبناء الجماعات الشعبية، كما يؤكد تقديره للتباينات المختلفة، إذ الوحدة فيه تقوم - أساساً - على التنوع.

غير أن إجراءات الدرس النظامي لمظاهر الثقافة الشعبية ومكوناتها، وخاصة مع نمو العمل الميداني وتنوع مجالاته، تطلبت أن يقوم الدارسون بترتيب المادة التي يشتغلون عليها وتصنيفها، وفصل المظهر المدروس على حدة، كي يتسنى دراسته دراسة مُدققة بغية التوصل إلى معرفة طبيعتها، وتمييز قوانين تركيبها، وتحديد وظائفها.

وقد تعددت الجهود في تقسيم مكونات الثقافة الشعبية وتباينت. ولكن التقسيم الأكبر كان قد حدث من قبل بشقها إلى شق مادي وشق آخر غير مادي. على أساس أن الأشياء المُجسدة في هيئة نُصب ومعالم ومُشخصات تكون مادية، أما المظاهر الأخرى ذات الطبيعة الذهنية أو الوجدانية فتُنعت بغير المادية، أو بالمعنوية أحياناً، أو بالروحية أحياناً أخرى.

وكانت هذه القسمة مجلبة لإنشاء حركة درس مكونات الثقافة الشعبية - إجمالاً - إلى تيارين رئيسيين. تيار يرى التكامل في مكونات الثقافة الشعبية وضرورة النظر إليها في كليتها، وإن تخصص في جانب منها. وكان أبرز وجود لمثلي هذا التيار في بلاد شمال أوروبا، في الدراسات التي عُرفت بدراسات الحياة الشعبية. أما التيار الثاني فقد رأى أبرز ممثليه تعزيز الفصل بين

التي هي حالة ذهنية شاملة تتعلق بطريقة التفكير والإنشاء والإنتاج بداية.

ومن ثم، وأصل الشطر الأكبر من مكونات «الثقافة الشعبية» وجوده دون حاجة للتدوين أو الإنشاء الكتابي، مُعتمداً على هذا المقوم الشفهي وآلياته الفاعلة. وجدير هنا أن نُزيل اللبس عن أمرين وقع ربطهما - وهما - مع شفوية الثقافة الشعبية:

أولهما: قرن الشفوية بالامية. وكان الشفوية تعنى «نفي» الثقافة الشعبية للكتابة والأعمال المكتوبة. بينما الواقع الميداني المعيش يظهر لإلاء الثقافة الشعبية مكانة مقدرة للكتابة، ورفعها - في غير قليل من الأحيان - إلى مكان قُدسي.

وثاني الأمرين: ربط شفوية الثقافة الشعبية باستخدام اللهجات العامية في المُنتجات الأدبية المعاصرة. وقد ترتب على هذا إقامة ترادف - موهوم - بين إبداعات الثقافة الشعبية وبين الأعمال المؤلفة باللهجات العامية. وقد أكد الواقع الميداني المعيش انتفاء هذا الترادف المتعسف. فشفوية منتجات الثقافة الشعبية لا تقتصر على التلفظ الكلامي، كما أشرنا، كما أن مكونات الثقافة الشعبية تضم في نخبها غير قليل من الأعمال المنشأة بالفصحى، وأواصر الصلة الجدلية بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة الفصيحة قائمة حتى يوم الناس هذا.

مهما يكن من أمر، ولكي نعود إلى سياقنا، فإن استعمال مصطلح «الثقافة الشعبية» - على أساس الإطار المفهومي الذي طرحناه - يناهض بنا عن التشوشات والالتباسات والظلال السالبة لتعبيرات تتردد في مجال الدرس الشعبي منذ عقود، ولعل أشيعها: «الغذون الشعبية»، وكذا مفرداتها «الفن الشعبي»، وبالمثل «التراث الشعبي» و«الموروث الشعبي»، ثم «الفولكلور»، بل وتعبير «المأثورات الشعبية». ففضلاً عن محدودية بعض هذه التعبيرات واتساع بعضها الآخر، بحيث أدخلت الكثير مما ينتمي إلى خارج المجال، فإن استعمالها المرسل وتحريفها عما وضعت له، وقد روجت له الأجهزة الإعلامية طوال أكثر من نصف

**وحقيقة الأمر،
أن التناقل
هنا وظيفة
أدائية لحالة
الشفوية،
التي هي حالة
ذهنية شاملة
تتعلق بطريقة
التفكير
والإنشاء
والإنتاج بداية.**

ويبدو أن غلبة التيار الأخذ بشطر الثقافة، والقول باقتصارها على «التراث الروحي»، لا في الثقافة الشعبية وحدها، وإنما في الثقافة عموماً، كان دافعاً لتبني هذا التوجه من طرف واضعي اتفاقية اليونسكو بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي، أو «غير الملموس» في ترجمة أخرى. (صدرت عام 2003، وبدأ العمل بها منذ أبريل 2006، وانضم إليها 100 دولة حتى الآن) بل يبدو أن غلبة هذا التيار أثرت أيضاً على اختيار واضعي الاتفاقية للمصطلح المستعمل في هذه الاتفاقية.

وربما كان أبرز هذه المصطلحات، والذي رشّح على المفاهيم والتعريفات المستخدمة، تعبير Intangible Heritage بالإنجليزية، أو Patrimoines Immatériel بالإنجليزية أيضاً، وبالفرنسية Patrimoine immatériel. وفضلاً عما تحمله التعبيرات من خلفية، فقد استخدمت مصطلحاً يعني «التراث» مع التباساته الماضية، فقد عكس الفارق بين المصطلح الدال على «غير الملموس» الإنجليزي، والمصطلح «الدال على «غير المادي» الفرنسي، ظلالاً من المعنى يؤكد الرؤى الانشطارية القديمة الجديدة.

على كل، يجب أن نضع في الاعتبار أمراً آخر بالنسبة لهيئة اليونسكو، فيما يخص دفعها، في العقد الأخيرين، لما أسمته التراث الثقافي غير الملموس أو «غير المادي»، أن هذا الدفع تصاعد رغبة من صناع القرار فيها في إحداث توازن مع انشغال كنهزتها منذ أواخر الخمسينيات بشؤون حماية الآثار وصونها، ثم ألحقت بها ما سُمي «صون التراث الحضاري والطبيعي» وفهمنا لهذه الخلفيات يُفضي إلى حُسن تقدير، بل وحسن إدراك، لمدى الإنجاز الذي قدمه كل من الرواد العظام وكذا الإسهام الذي تنهض به هيئة اليونسكو. وبالتالي، حُسن الاستفادة من إضافتهم المعرفية والعلمية والإجرائية؛ وفي الوقت نفسه التوقفي من المزالق المفاهيمية والمنهجية التي اعترضت عملهم.

وأحسب أن الخطوة الأولى لتوقي هذه المزالق هي الأخذ بالمفهوم الشامل للثقافة الشعبية

مظهري الثقافة الشعبية. واعتبروا أن درس الأشياء المادية والعناية بها هو من اختصاص نظم معرفية أخرى، قد تكون الإثنوجرافيا أو إحدى ضريباتها. في الوقت الذي حددوا فيه حدود عملهم في إطار المظهر غير المادي من الثقافة. وأوكلوا دراسة هذا المظهر إلى علم كان آخذاً في التكوّن -إذ ذاك- تحت اسم «الفولكلور» Folklore عند الإنجليز، واسم «الفنون والتقاليد الشعبية» Arts et Traditions Populaires عند ذوي اللغة الفرنسية أو أخواتها لاتينية الأصول. ولكن المشترك بينهم كان الاتفاق على أن مجال انشغالهم -العلمي وغير العلمي- هو «التراث الروحي للشعب»، وقصر عدد كبير منهم هذا «التراث الروحي للشعب» على ما سُمي «الآداب الشعبي» أو حتى على أحد أنواعه، وضم إليه البعض المعتقدات والعادات المرتبطة به، في الوقت الذي ركز فيه بعض آخر على الموسيقى والغناء أو الرقص، وبعض ثالث قصره على الزخارف والمشغولات التي تتصل بأنواع من التشكيل الغني.

وعلياً أن نتذكر الخلفية الفكرية والمنهجية التي درج فيها الدرس النظامي لجوانب الثقافة الشعبية، سواء في بلاد النشأة الأوروبية الغربية، أو في أقطارنا العربية منذ عشرينات القرن العشرين. ووضع هذه الخلفية في الاعتبار يجعلنا قادرين على تفهم بعض الأسباب في مجال الدرس الشعبي أو تصنيفه، من جهة، وبعض أسباب اضطراب المفاهيم والمصطلحات والمقاربات، من جهة أخرى.

ولنتذكر -على سبيل المثال- الدوافع التي حدثت بوليم طومز سنة 1846 م كي يسك مصطلح «فولكلور»، مقترحاً إطلاقه على دراسة الشعبيات نقضاً للتسميات التي كانت تطلق عليها من مثل: Antiquités (أي أثريات، أو بالآخرى أنتيكات). وكذلك -على سبيل مثال آخر عربي- ما اقترح من تسميات عربية من مثل: «علم الرُّكّة» و«الخزعات» في بدايات القرن العشرين حتى منتصفه! لعل ذلك ينبهنا إلى المسار الطويل ذي المسارب الذي توغل فيه درس الثقافة الشعبية.

وعلياً أن نتذكر الخلفية الفكرية والمنهجية التي درج فيها الدرس النظامي لجوانب الثقافة الشعبية، سواء في بلاد النشأة الأوروبية الغربية، أو في أقطارنا العربية منذ عشرينات القرن العشرين.

SXC.HU



فإن الواقع
الميداني
المعيشي يبين
أن «الثقافة
الشعبية»
كل يتكامل
فيه المادي
وغير المادي،
الملموس
والمعنوي،
المُجسد
والروحي
والغالب هو
تلبس المعنوي
للمادي، وكأنه
بمثابة الروح
للجسد.

الملموسة، بأنها حصيلة خبرات الجماعة الشعبية نفسها في ممارسة القيم والمعارف والتصورات والعادات والأعراف، وتنظيمها للعلاقة بين الأفراد والجماعة، وبين الجماعة والجماعات الأخرى، وأشكال التعبيرات الجمالية والغنية المتنوعة.

فإن الواقع الميداني المعيش يبين أن «الثقافة الشعبية» كل يتكامل فيه المادي وغير المادي، الملموس والمعنوي، المُجسد والروحي والغالب هو تلبس المعنوي للمادي، وكأنه بمثابة الروح للجسد. وكما أن المعنوي يحقق وجوده بواسطة مظهر مادي، فإن المادي يحقق وجوده الثقافي بواسطة المعاني والقيم التي تُسبغ عليه.

المتكاملة، حيث يُصبح التقسيم والتفريع قائم على التصنيف المنهجي بقصد تنظيم عمليات الجمع والحفظ والدراسة، ليس إلا!

إننا إذا ميزنا الثقافة المادية بأنها حصيلة خبرات جماعة شعبية ما في الأنشطة الساعية إلى توفير احتياجات معاشها والتوصل إلى إنجازات تقنية، وابتكار أدوات ومعدات متنوعة، في تنفيذ حرفها ومهنها المتعددة، لإنتاج مُتطلباتها وسد حاجات معاشها؛ فضلاً عما تكيفه من وسائل توظيفها في أغراض الزينة وإقامة الطقوس، وفي الأنواع الغنية.

وإذا ميزنا الثقافة غير المادية، أو غير

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

في الميدان

جريدة الثقافة الشعبية

أصداء

العتابا :

مقاربات نقدية،
وملامح دلالية

محمد السفوري - كاتب من سوريا

العتابا : فن شعري غنائي، يؤدى قولاً وغناءً بشكل إفرادي على آلة الربابة، وهو أحد أهم أشكال الشعر الشعبي، والتراث الغنائي، إلى جانب النابيل، والسويطي، والميجنا، والموليا وغيرها، اشتق اسمها من معاتبة الدهر لما ينزل بالناس من المصائب والمصاعب، ويعود تاريخ العتابا إلى نهاية القرن الثامن عشر أيام الحكم العثماني للوطن العربي، حيث اشتهر الشاعر عبد الله الفاضل من عنزة في بادية الشام، وله قصة درامية مشهورة، ولم ترد أية أخبار عن عتابا سابقة له، ومن بعده عرف الشعراء مثل: وافي، وواوي العجل. وكثر شعراء العتابا بعد انتشارها الواسع، واشتهرت بها قبيلة الجبور العربية. وأهل وادي الفرات. والساحل السوري، وقيل إنها نشأت بين الفئات الاجتماعية التي عانت من الاضطهاد والقمع، والظلم.



وفي مطلع آخر يتكرر حشو صدر البيت فيقول:

هلي بالدار خلوني ريمامي ⁽⁷⁾ هلي بالدار
خلوني بس آني ⁽⁸⁾ هلي بالدار خلوني وشلهم ⁽⁹⁾
وفي حشو متكرر آخر يقول: هلي شالوا بليل وما
اعلموني ⁽¹⁰⁾ - هلي شالوا بليل وما دعوني ⁽¹¹⁾ -
هلي شالوا بليل وما هدوني ⁽¹²⁾ وتكررت مفردة
(هلي) كمطلع عام لأبيات الفخر وكذلك الأمر
بالنسبة لعنابا (الهواويات) كما تسمى أي الغزل
والتشبيب فكرر الشاعر حشو أبياته ومنها على
سبيل المثال: أمس مريت عل ناهي بدلة ⁽¹³⁾ - أمس
مریت عل ناهي بحيلة ⁽¹⁴⁾

وفي أبيات أخرى تكررت المطالع في الحشو
الكامل مثل:

قرق حسن فواظيرك

خطم ريم الحمادة - ريام عل شرايع.

أو كان التكرار في الكلمة الأولى أو جملة
صغيرة مثل:

أتخطي - حلالتي - يذاهي - خديده ورد -
ثلاث ريمات - حلو الطول. وهكذا

وفي مقاربة أولية لدراسة هذا التناص في
الحشو أو معرفة أسبابه نعتقد أن أغلب أبيات
العنابا مجهولة المصدر وكثير من الأبيات تم
تأليفها ونسبها إلى شعراء العنابا المشهورين أو
صيغت على نمط أبياتهم لإضفاء بعض المصداقية
عليها أو هكذا راق لقاطليها رؤية الأبيات، ويعتقد
أن بعضهم لا يحفظ العنابا كما هي فنظمها كيف
شاء فكانت هذه الإضافات من قبيل المحسنات
البديعية، حيث يروق لشاعر رؤية بيت ليس من
نظمه على صيغة مختلفة فعده النقاد من التناص
وربما نسبوه إلى السرقات الشعرية. أما ظاهرة
تكرار المطالع فمعروفة في الشعر العربي ومثاله
قول الخنساء:

وإن صخر! لمولانا وسيدنا

وإن صخر! إذا نشقو لنحور

وإن صخر! لتقتم الهداة به

كأنه علم في رأسه نار ⁽¹⁵⁾

ولأن أغلب مفردات العنابا هي من الألفاظ

وبيت العنابا مسمط على أربعة أقسام ثلاثة
مذها على سجع واحد في أعاريضها بخلاف
القافية التي تأتي في عروض القسم الرابع، وكثيراً
ما يتكرر فيه الحشو وقد نظمت العنابا على شاكلة
قول الشيخ عبد الغني النابلسي:

ويحك يا نفسي احرصي

على ارتياد المخلص

وطاوعني واخلفني

واستمعي الفصح واعني ⁽¹⁾

فكانت العروض في بيته على ثلاثة أسجاع
(احرصي، المخلص، اخلفني) أما القافية (اعني)
فمختلفة عن العروض والضرب في البيت ⁽²⁾
كما تختلف من بيت لآخر، ومن شروط العنابا
وجود الجناس في العروض المتشابهة في اللفظ
والمختلفة في المعنى، من مثل:

أنور لهم غربي بلاد تونس

وبلكي ⁽³⁾ بظلمهم يا قلب ⁽⁴⁾ تونس

استويت بفارهم يا خوي تونس

دليلي واستوي خمس الحشا

فأنت معاني الاسجاع الأولى (اسم مدينة)
والثانية (تأذس) والثالثة (حتى احترق)

كما تحتوي العنابا الطباق حيث لإيراد المعاني
المتضادة بالقرب من بعضها بعضاً ومثاله:

هلي والحاطلة ماهم وليقين

كرام وسبوا الخايب وليقين

فكان الطباق في الشطر الأول بمعنى (الالة)
أما في الشطر الثاني فتعني (الفاين لفظ عامي:
الشرير) وفي قول آخر ورد الطباق بشكل أكثر
وضوحاً فقال الشاعر:

يمن عده ذلول شدد قارود

الولف عجل على الخلان قارود

فكان الطباق في الشطر الأول (كي أصل) أما
الثاني (لأعود) تكرار الحشو (التناص)

تكرر حشو المقطع الأول في كثير من أبيات
العنابا فلي مطلع يقول شاعرنا تارة:

هلي بالدار خلوني وشالو ⁽⁵⁾

وخلوني جعود أبطن شالو ⁽⁶⁾

نعتقد أن أغلب
أبيات العنابا
مجهولة
المصدر وكثير
من الأبيات
تم تأليفها
ونسبها إلى
شعراء العنابا
المشهورين أو
صيغت على
نمط أبياتهم
لإضفاء بعض
المصداقية
عليها

اسمه قصيدة عتابا فالمعروف هو بيت أو أبيات العتابا وإن تكررت الالفاظ الدالة على الموضوع لكنها من قبيل الإرداف في القول والتكرار أو الاستزادة والاطراء، ذلك لفقدان قصائد العتابا كاملة بعد نظمها ولم يبقَ منها غير أبيات متفرقات مما يحفظه بعضهم، وعدم الالتفات إلى تدوينها باعتبار العتابا فنا غنائيا كان بعض ممن يسميهم الناس (الشعار) يستعملونها للارتزاق ولم تحظ بقيمة أدبية لدى أهل الأرياف والبوادي فظلت حالها حال فنون الغناء الأخرى بمعهد ذاكرة أولئك فضاع معظمها، أما ألفاظها فسهلة ومباشرة امتازت بالتصريح وهذا تعبير عن الصدق في الشعور، والجمال في الأسلوب والقوة في العاطفة، واستفاد شاعر العتابا من خاصية الاشتغال بالالفاظ فحصل بيته متضادات ومترادفات وتورية وتضميناً.

وخاطبت العتابا المرأة بصيغة المذكر تارة وبصيغة الجمع تارة أخرى .

فأخفت العتابا المؤنث خلف ألفاظها لما اتسمت به من الحشمة والعفة والتحب، قال الشاعر:

مشط شعره بعود البجس ولقاي⁽²²⁾

وسلاني حروق الميم ولقاي

عشرتنا شبيه الشمس ولقاي⁽²³⁾

تغيب وما حدا يللي حدا

كما يستهجن شاعر العتابا ألفاظ الفحش، والتعابير المباشرة والفجة، والقبح، والمجون.

أما مخاطبة المؤنث بصيغة الجمع فهي - كما هو معلوم - للتفخيم قال الشاعر :

حلفت لكم بحرق الميم واللام

وهو اكم بي ضمير حشاي ولام⁽²⁴⁾

كما وظف شاعر العتابا مفردات البادية وثقافتها في تشبيه كالهجن والغزلان ومفردات الصيد فيصور فتيات الحي بالغزلان الهاربة من الصياد ويقول:

خذن مني لنبيذ الفوم هجن

يتبارن والجعود سماط هجن

يريمات بذلك الحزم هجن

من الكافوص دجن عل قلاة

المتعارف عليها والدارجة، فكان تكرارها في الأبيات لدى شاعر بعينه أو شعراء مختلفين أمراً محتملاً، فهناك ظاهرة اشتراك اللفظ المتعارف في الشعر العربي مما يعد سرقة ولكن ابن رشيق لم يعده منها كقول عنتره:

وخيل قد دلفت لها بخيل

عليها الأسد تهتصر اهتصاراً

وقول عمرو بن معد يكرب :

وخيل قد دلفت لها بخيل

تحية بينهم ضرب وجمع

وقول الخنساء:

وخيل قد دلفت لها بخيل

قدارت بين كبشيتها رحاها⁽¹⁶⁾

كما أن ظاهرة الالتقاط معروفة في البيت الشعري كقول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رأني مقبلاً تمض طرفه

كأن شعاع الشمس دوني يقابله

قد أوله التقاطاً وتلفيقاً من بيت جميل بثينة:

إذا ما رأني طالها من ثنية

يقولون من هذا وقد عرقوني

كذلك الأمر بالنسبة للعتابا فقال بعضهم :

أنا منسى وباد الونسوني⁽¹⁷⁾

وآني ما جوز عنهم وإن نسوني

فأخذه آخر ثم أعاد تركيبيه فقال :

أنا منسى وباد الخل ونسي

وما لي غيرهم بالحي ونسا

وقال بعضهم :

أنا ما خون بالصاحب ومل بيه⁽¹⁸⁾

وأغفر كبار زلاتو ومل بيه⁽¹⁹⁾

فأول شاعر آخر بيته تلفيقاً والتقاطاً منه فقال:

أنا ما خون بالصاحب وغر بيه⁽²⁰⁾

ولا أخط بخمائلهم وغر بيه⁽²¹⁾

ومن سمات العتابا نجد أنها أبيات متجانسة لكنها - شأن القصيدة الجاهلية - لا تشكل وحدة القصيدة - وإن صح القول - فإنه لا يوجد شيء

مثال الأبونية

شنهو⁽²⁵⁾ اللي يونُ دومه بلا روح
وشنهو الهبّت رياحه بلا روح
وشنهو الغرهب العالم بلا روح
مخوف أهل السما وأهل الوطنية

الحل:

الهوا يلى يونُ دومه بلا روح
الورد الهبّت رياحه بلا روح
المصراط الغرهب العالم بلا روح
مخوف أهل السما وأهل الوطنية

مثال آخر:

شنهو اللي على المخلوق داره
وشنهو المايحيش بغير داره
وشنهو الهجر أهله وعاف داره
وشنهو المايغاف بلا تجيه⁽²⁶⁾

الحل:

القمر اللي على المخلوق داره
لسمك يالما يعيش بغير داره
الزراف الهجر أهله وعاف داره
القبيل المايغاف بلا تجيه

2- للموليا: تنظم الموليا على شاكلة العتابا والأبونية تماما حيث ينقسم البيت إلى أربع أشطر تتحد الثلاثة الأولى منها بالعروض لكن القافية في الشطر الرابع عادة ما تكون ياء مشددة مفتوحة ولف طويلة، أو هاء، ووجه الاختلاف في الوزن حيث تنظم الموليا على البحر البسيط ولابيات الموليا لازمة تسمى الرّدة تتكرّر بعد كل بضعة أبيات والموليا أساس الموال الذي نشأ بعدها لكنه يختلف بعدد شطراته إذ هي سبعة في الموال على خلاف العتابا. أما عن تسمية الموليا فيتجه الظن أنها اشتقت اسمها من غذاء موالى البرامكة إثر نكبتهم على يد الرشيد إذ يبدأ غنائهم بكلمة يامولاي

نموذج الموليا:

لاكتب ودُرُ بالورق للذكروني
نمع البياجي جرى ومشاطف عيوني

وتكرر هذا المشهد بكثرة العتابا من مثل: يهل ريم الخطم - يكانوص الطيبي - كصبت الصيد.

أما عن لغة العتابا فهي خليط بين الفصحى والعامية وهي أقرب منها إلى الفصحى وذلك لأنها لغة البدو ونكاد نجزم بأنها فصحي إلا أنها اعتراها بعض التسهيل، والتحريف، وإسقاط حركات الإعراب واستبدلت الحركات بأحرف، ودمجت بعض الكلمات ببعضها بعضاً، وأغفلت كتابة اللام الشمسية والأحرف المشددة فهي تكتب كما تلفظ شأن الكتابة العروضية وهناك لفظ الجيم المصرية، والكاف المفخمة، لكنها في جذرها اللغوي فصيحة رسمت بصورة مختلفة قليلاً لضرورة الجرّس الموسيقي والوزن فهي تنظم على البحر الوافر. وتمتاز العتابا بالواقعية، والبلاغة التي تجلت: بإيجاز اللفظ، وتركيزه، وبإصابة المعنى، ودقته، وبعد المغزى، وتحقيق غاية الوصول، والانتهاء، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، أما بناء العتابا فيرتكز على حكاية واقعية ترتبط بالسير ومعاناة تنجم عن الفراق والحب والحزن فتفيض نفس الشاعر بجملة من المشاعر الإنسانية، التي يعبر عنها بالعتابا، ونادراً ما تنظم العتابا بقصد النظم كما هو الحال في الشعر عادة.

الفرق بين ضروب العتابا:

1- الأبونية: كثير من الناس لا يفرق بين العتابا والأبونية وذلك لاشتراكهما في الشكل فهما على نفس التسميط والوزن (البحر الوافر) وربما كان لهذا الخلط مبرراته حيث فسّر بعضهم معنى الأبونية من (أبو- أذية) أي صاحب الأذية فعُدوها عتابا الحزن التي يقولها من وقعت عليه الأذية، وهي فن نشأ لأول مرة في العراق ومنه عرفته مناطق الفرات والجزيرة السورية، أما الاختلاف ففي أغراض كل منهما وحسب. لكن الفرق هو اختصاص الأبونية بالألغاز والألحاجي وتتطلب هذه الألغاز حلاً أو رداً يتطابق معها تماماً في الجناس أو الطباق وفي الحشو والعروض مع اعتبار ورود كلمة الحل محل كلمة السؤال التي تكون عادة مثل (أسيلك أو شنهو) وهكذا. كما تختلف في القافية التي عادة ما تكون في الأبونية ياء وهاء، بينما تختلف في العتابا.

أما عن لغة العتابا فهي خليط بين الفصحى والعامية وهي أقرب منها إلى الفصحى وذلك لأنها لغة البدو ونكاد نجزم بأنها فصحي إلا أنها اعتراها بعض التسهيل، والتحريف، وإسقاط حركات الإعراب

فأسال الجرف المقابل لمكان نزلهم، فهم غدوا
عني وعنك أيها الجرف كالسراب
كما قال:

ركبت برأس كوكب ودعوني
غريب بكل دبره ودعوني
جديت وصاب رأس الود عيني
عمت وما شقت ظعن الحباب (29)

يقول: وقفت على قمة جبل كوكب وقد أودعني
أهلي هنا غريبا في كل نيره أتخيلهم يسلمون
عليّ. فتعثر وقد أصاب رأس وتد خيمتهم عيني
فعميت ولم أرَ ضعن أحبابي.

إن الحزن والطلل من سمات العتاباء، ويكاد أن
يكونان شرطين لازمين من شروطها، ذلك لكونها
التعبير الصادق عن ظروف القهر والحرمان وكثرة
الترحال التي عانى منها البدوي في الصحراء
العربية ولا سيما أثناء الفترة العثمانية وحكم
الاستبداد، فكان الشوق إلى الحبيب ترميزا ودلالة
إلى أيام الرفاه والاستقرار، والازدهار، والرخاء،
والمشهد الآخر في توصيف الملاحم الطللية في
العتاباء لعله يعود إلى مظاهر الحزن في التراث
الغنائي الفراتي ولا سيما أن حوض الفرات منبع
فنّ العتاباء، فتجسّد الحزن الفراتي التاريخي في
أبيات عامّة وفي مشاهد الطللية بشكل خاص،
ثم لا نجد في دلالة المحبوبة أية ملاحم عشقية كما
هو الحال في عتابا (الهواويات) لغياب الإسهاب
في الوصف والاكتفاء بالتذكر والحسرة فهي إلى
جانب الناقة والجرف والسهل والمنازل والمرايع
تشكل مفرداته الطللية، مما يدل على أن شاعر
العتاباء لا يتغزل بامرأة بعينها ويصفها وأنه يجسد
توقه إلى الديار والأهل بشخصية الحبيبة التي
أطلق عليها نعتا مختلفة مبتعدا عن التشخيص
والتسمية وأكثر من عمومية التعابير الدالة مثل
- ترف - ريم الحمادة - المربع مدلل - الولف -
الزين - أبوخذ - أبو عين وسيدة - وهكذا فأغلبها
نعتونذكورية، يريد منها تورية المرأة خلف هذه
الألفاظ الحشيمة فجعلها غير مباشرة أو فجّة. كما
جاءت مخاطبة المرأة بصيغة الغائب كترميز عن
الحياة الماضية ومن أمثلتها: طلع يرثع بخلخاله
يخالي - عينه عین باز وعین غيب

وإن كان يا ريمتي لسه ترقبيني
عيني تهل الدمع على خاطرو بيا
مكتوب منك لقي عامين ما شفته
أم الهباري أوبجة على رأس شاطفته
يمشي بجنب القرف صنيت وعرفته
والوجه ياضي عليّ بعد عشويه
الردة: الله يا بوزلف عيني يا ومليا
عجوز تطرد هوى وتقول أنا بنيه (27)

أمّا العتاباء فليس لها لازمة، لكن مفردة العروض
تقوم مقام اللازمة، حيث يروق لجليس الشاعر
ترديدها خلفه مع تنهيدة تدم عن تفهمه معناها كلما
مرّ عليها ثم يقوم عدد من الحاضرين باستنكار
وتدريس أسجاع العروض التي سمعوها وربما
تحولت إلى مبارزة وسجال بينهم أيهم يفسرها.

كما تختلف العتاباء عن الحذاء وإن نظم الحذاء
على شاكلتها في تقسيم الشطرات وتشابه
العروض ووجوه الاختلاف كثيرة فمنها الوزن،
والأغراض، فالحذاء رجز يختص بحدّ الإبل على
المسير، وفي وقت لاحق جعلت أغراضه للحماسة
ويقال فرديا ويردد جماعيا. ومن مثاله:

طاق الخيالان قهاجا سقما
خيال تكني وخیال تكتما
قامت تريك رهبة أن تصرما
سقا بخندة وكعبا أدما (28)

ملاحم الطلل في أدب العتاباء:

امتازت عتابا الحزن والفراق (الفراقيات)
بالوقوف على الأطلال شأنها شأن الشعر
الجاهلي، مع فارق أن شاعر العتاباء لم يبدأ بالأطلال
بل ضمّن أبياته مشاهد طللية، فوقف على رؤوس
الجبّال، والتلال، ومشارف المضارب، وتحسّر على
مضارب وديار الأهل الخاوية، وتذكر محبوبته،
وعبر عن حزنه، وألمه، فقال:

ركبت برأس كوكب وين أهلكنا
أنور بالمنازل وين أهلكنا
يهل جرف المجابل وين أهلكنا
عنو عني وعنك كالسرّاب

يقول: وقفت على قمة جبل كوكب - وهو جبل
صغير شرقي الحسكة - أدور عن منازل أهلي،

العلو وسال من دمعي سحاب

وعبر الشاعر عن بكائه الطللي بمختلف العبارات مثل: جرى دمعي - دموعي فوق صحن الخد - بكت عيني - جريب أسمع بكاهم والنحو باي - لو يسمع بكاي اليوم ما ناح - وهكذا

لقد وظف شاعر العتابا الدهر في مشهده الطللي كرمز للإفناء والتفريق، فجعله خصما لنودا يكيل عليه سيول اتهاماته ويحمله أسباب شقائه، وجعله سببا لفراق الأحبة والخلان، فقال:

ركبت براس عاليتين وهليت

كثير دموع عل وجفات هليت

عسى يشهر لفرارك لا كان هليت

عقبت وبيك فارقتا الحباب

وتكررت مثل هذه التعبيرات عن مضامنة شاعر العتابا للدهر مثل: حسافة يا دهر شتميل وتحيل - حسافة يازمان الشوم حطباي حسافة العمر ضاعت سنيته.

ومفرنة حسافة في لسان العرب تعني: أضمر له العناء، وغضب ورجع بحسيفة نفسه أي: لم يقض حاجته، فهي تعبير عن اللوم والسخط والنم والفسادة. ومما يغيبض الشاعر أكثر هو انقلاب الأحوال وتغيرها، فمالت الدنيا بالكرام وأدبرت عنهم في حين أقبلت على من لا يراهم يستحقون المكانة، فالزمان قد بذل بعباءاته لمن لا يستحقها ويقارن الحالة كمثل العقاب الذي يخلف الحر.

يدنو العز بيك الدهر بذل

وراحوا ليحطون الهيل بالذل

زمان الشوم بالقليل بذل

شواهيّن تكفاهم عكاب

وفي مقارنة أكثر وضوحا عن تبدل الأحوال التي يقال عنها لكل زمن دولة ورجال فيقول:

حسافة يا دهر شتميل وتحيل

وحسباتك تفك الكبد وتحيل

تشيد للعقون قصور وتحيل

وتنزل بالملوك أهل الصخا

فجعله دهرًا ميلا معتديا غير عادل يمرض المرء من محاولة تفهم معادلة موازناته وحساباته.

وهو يتمنى حاجة هذا الدهر ودعوته إلى

إن المشهد الطللي يكتظ بأسماء حيوانات البادية كالبيوم والذئب والجمال وغيرها .

أنا والذئب والبيومة على حد

سوا وهموم دلالي على حد

رمانني الدهر ما سحج على حد

وعاقبت الزمان على الجري

يقول: أنا والذئب والبيومة بحدود بعضنا أما

هموم قلبي فهي محمولة على جمال

أما عن المكان ودلالته في المشهد الطللي في العتابا فهو لإضفاء المصداقية على هذا المشهد فنجد أماكن حقيقية مثل جبل كوكب - بلاد تونس - حمص وحملة - حوران - الجوف وغيرها. لكنه في بعض الأحيان لجأ إلى ذكر أماكن غير محددة ومفاهيم جغرافية عائمة مثل: عليتين - طفلة علو - مطور عالي، وهذا التعويم يتم عن لهات دؤوب لدى الشاعر في المبالغة في بحثه عن أحبته، فاختر أمكنة غير محددة لأنه يبحث عنهم في كل مكان. ترتبط الاطلال بفكرة الصراع في الوجود وقد عبر شاعر العتابا عن هذا الصراع وتمثل حالة صراع الشاعر عبد الله الفاضل مع المرض النموذج عن هذه الحالة حيث يقول:

أدور لهم كفا حوران ولمات

على هجن بهذيات ولمات

كثير جروح بالدلال ولمات

وعمين عل طبيب وعمل دوا

وتكثر الصور المعبرة في المشهد الطللي في العتابا من الرياح والمياه والأعاصير كرموز للإفناء والتدمير والتخريب لمضارب الأهل إلى الناعورة وصوتها الحزين الذي يزيد الشاعر حزنا وتذكرا

أنا لكابل الناعور لو حن

أزيد بالدمع يا جواد لو حن

ورمزية بكاء الشاعر هي تقلب الأحوال في هذه الحياة، وهو سيظل يبكي رغم عدم جدوى البكاء فهو الصوت المسموع والفعل المؤثر أمام صروف الدهر التي لا يقوى على مجابعتها إلا بالبكاء .

أحباب كوطروا عني ورا جبال

تعبت وأني بغيبتهم ورج بال

أني لبكي على الفرقا ورا جبال

إن هذه
المقاربة
النقدية التي
حاولنا بها
ولوح عالم
العتاباء لهي
مقاربة أولية
من شأنها
إثارة اهتمام
النقاد بأدبنا
الشعبي
والتشجيع
على دراسته
وتحليله
ومنحه
الفرصة
ليأخذ حقه
من القيمة
الثقافية،
وينعتق من
نظرة الازدراء
والتجاهل
والاستصغار

مع الدهر الذي لا تؤمن صروفه، وقالت العرب: من
عتب على الدهر طالت معتبه. لكن شاعر العتاباء
وضع التصورات الكافية والكفيلة بمجابهة الحالة
التي هو فيها من الحزن والفراق والمكابدة فقال:

قلبني زمانى كيف مار راد
وحاكيته بكل اللغو مار د
مالي غير بحر الصبر مار د
ومن الله ما نقطع رجا

إذاً هو الصبر واللجوء إلى الله تعالى لمجابهة
الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر مما يوجد
المعادل النفسي الذي يحطم الماضي ويهيئ
لحياة جديدة أكثر سعادة .

جاء في الحديث:

لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر.

- إن هذه المقاربة النقدية التي حاولنا بها
ولوح عالم العتاباء لهي مقاربة أولية من شأنها
إثارة اهتمام النقاد بأدبنا الشعبي والتشجيع
على دراسته وتحليله ومنحه الفرصة ليأخذ حقه
من القيمة الثقافية، وينعتق من نظرة الازدراء
والتجاهل والاستصغار من قبل النخب الثقافية
والأدبية والدارسين لغنون الأدب والنقاد، وحتى
وسائل الإعلام، والمؤسسات الثقافية والبحثية،
كونه يكشف عن ثقافة الشعب وتاريخه وحياته
الاجتماعية بما تمثله من قيم وتجارب يتوجب
اكتشافها، ومعرفة ماهيتها

ما يعرف بالطلبة عند (أهل المعرفة) وهم قضاة
البادية فيقول في حجته أمام القاضي:

سبع سنين حاربني زمانى
وشقا بي عدوي من زمانى
علوا فك تحاججني يا زمانى
تشوف شكك علي من الطلاب

وأكثر شاعر العتاباء من عبارات معاتبة الدهر
في حشو أبياته مثل :

أشوفك يا زمانى صائد عدي - أشوف الدهر
بانيلو علي نار - زمانى أطلق ضواريه - صروف
الدهر عاندني - قطع بي زمانى - حاربني زمانى -
زمانى مثل حد السيف ماضي - زمان الشوم
شيبني

وبعد حين يستسلم المعاتب إذاً لا فائدة من
هذه المخاصمة مع الليالي فيقول:

ظعنهم شال حين الكاصرينا
كوونا على ضلوع الكاصرينا
جذت بي الليالي وكاصرينا
تعاسنها على مر وجفا
فهو يدعو إلى معاشة هذه الليالي على
مضض رغم كبوتها وغدورها ومرارة عيشها
وجفائها، ويمثل لها وهذه دعوة للتحمل والصبر
على ضيم الليالي حيث لا يمكن مجافاة الدهر الذي
نحيا به، حيث اللاجدوى من مجافاة غير متكافئة

المراجع

- 1- المفصل فسي العرووس والثقافية
وفنون الشعر - عدنان حقي دار
لرشيد دمشق - 2000
- 2- العرووس الكلمة الأخيرة من صدر
لبيت الشعري أما الضرب فالكلمة
الأخيرة من عجزه وما بقي حشو
لبيت
- 3- (المرجع السابق) - hc - ك :
تلفظ بلكي : ربما) أيما وردت
g - ق : في كلمة قلب تلفظ جيم
مصرية.
- 4- تركوه قطعاً
- 5- شلال
- 6- طريق الفرلخ
- 7- ما لهم علي
- 8- ما أخبروني
- 9- لم ينادوني
- 10- لم يدلوني
- 11- بدون تكليف -
- 12- وهو مردان بالطي
- 13- مصطلحات نقدية من التراث
الأدبي العربي محمد عزام وزارة
الثقافة دمشق 1995 ص- 154
- 14- المرجع السابق ص- 296
- 15- الذين أنسوني
- 16- أمل منه
- 17- لي أمل به
- 18- أغش
- 19- غبار
- 20- حبيبي
- 21- الظل
- 22- فيج
- 23- أي شيء هو
- 24- مجلة التراث الشعبي - بغداد
- وزارة ثقافة - 1980
- 25- من التراث الشعبي الفرائي -
مختارات من أعمال الباحث عبد
القادر عياش ج1 وزارة الثقافة
دمشق 2007
- 26- صرم : قطع - أكرم : استواء
الكعب مع الساق ثريخ بغداد
- محمد بن علي أبو بكر الخطيب
البغدادي - دار الكتب العلمية
بيروت
- 26- ديوان العتاباء صالح السيد أبو
جنا - مطبعة الشرقى دمشق
- 1966
- 27- اسم طائر
- 28- غدر بي
- 29- عن أبي هريرة في مسند أحمد
ورقمه

النخلة في الجنوب التونسي

محيي الدين خريف - كاتب من تونس

هل النخلة هي التي أطلعت الحياة في الجريد؟ أم الجريد هو الذي جلب النخلة إليه؟ سؤال قد لا نجد جوابا عليه رغم أنه مرتبط بأذهاننا عندما نفكر في النخلة. وقد تحدث المؤرخون كثيرا عن جلب النخلة إلى الجريد وعن اسم «الدقلة» المحرف عن دجلة ولكن ذلك كله يدخل في باب التخمين والضرب بالظن لعدم وجود الدلائل القاطعة لذلك وغياب الوثيقة التاريخية التي تثبت ما كثر فيه الحديث.

الأجزاء الشمالية من العراق في العصر الحجري القديم بدلالة ما وجد من بقايا متحجرة من غبار الطلع الخاص بالعائلة النخلية في الكهف المسمى «شايندر» الواقع في أعالي الزاب الأعلى ويرجع عهدها إلى أواسط العصر الجيولوجي المعروف باسم «بلايستوسين» من إحدى الفترات الجليدية الأخيرة قبل نحو «70.000» سنة يوم كان المناخ تسوده الحرارة والرطوبة.

ومن الوثائق التاريخية التي يجب ذكرها في هذا العدد شريعة حمورابي⁽⁷⁾ الشهيرة في حدود 1750 ق.م ومنها يستطيع الباحث أن يستنتج أهمية النخيل في حياة الناس. من المواد القانونية التي خصصتها تلك الشريعة للمعاملات المتعلقة بالنخيل كالمغارسة⁽⁸⁾ والإجارة⁽⁹⁾ والعقوبات الخاصة بالأشجار.

والنخلة من الأشجار بطيئة النمو التي لا تعطي ثمرها إلا بعد مدة بين أربع وست سنوات إن كانت مزروعة بالقسائل⁽¹⁰⁾، وبين ثمان وخمسة عشر سنة إن كانت مستتبثة من النواة⁽¹¹⁾. وقد عرفت منذ القدم فوائد النخلة المختلفة فاستعملوا ثمرها واستخرجوا منه أنواعا عدة من الخمور ثم العلف - وكذلك السعف لصنع السلال والزناويل والسجاجيد والمراوح والمظلات والجريد لعمل الأقفاص والأسرة والكراسي والمهود ومختلف الألعاب مثل السيق والمشاية والقوس للعبة تشبه لعبة «القولف». واستعملوا ألياف النخلة لصنع الحبال ولتصفيق الماء في الجرار ولحك أواني الطبخ أما خشبها فهو يستعمل لسقوف البيوت ولصنع الأبواب ولصنع الجسور ولتسقيف القبور ولصنع الأسرة والكراسي وما بقي منه فهو للوقود. وشوك النخلة يستعمل لأغراض شتى منها النسيج ولعذقها فوائد كثيرة تستدعيها الحياة اليومية منها استعماله كوقود.

وفي زراعتها كانوا يتركون مسافة بين كل نخلة ونخلة حتى تجد الهواء والغذاء. والنخل مكون من جنسين منفصلين: ذكر وأنثى. وهو يلحق في مطلع كل ربيع، وإن لم يلحق جاء «هيشا» أي تمرا لم يصل إلى وظيفته والذي يذكر يسمى

والحقيقة أن النخلة بنت الصحراء فكما توفر الماء في الأماكن الصحراوية أطلت النخلة. وهي تثمر عندما تضرب عروقها في الماء ويحترق رأسها بالشمس الملتهبة. أما في غير ذلك من الأماكن الباردة لا تؤتي أكلها أبدا. يقول المؤرخ اليوناني الشهير «سترابو»، وهو مؤرخ عاش في القرن 64 ق.م - واشتهر بكتابه الموسوم بـ«الجغرافيا» «النخلة تزود البابليين⁽¹⁾ بكل احتياجاتهم ماعدا الحبوب» وقد عدد سترابو 360 منفعة من منافع النخلة بمقدار أيام السنة تقريبا إلى غير ذلك من الفوائد الجمّة والخيرات الكثيرة التي تجنى من النخلة.

وقد حفلت بذكر النخلة القصص والأساطير القديمة باعتبارها الشجرة المقدسة المباركة ورمز الخير والخصب. كما اتخذ سعفها رمزا للقدسية يرفع في مناسبات الترحيب والاستقبال وفي أقواس النصر منذ العصور القديمة. ونذكر بهذه المناسبة الحادثة التاريخية الدينية حيث استقبل السيد المسيح يرفع سعف النخيل. وهذا العيد الذي مازال يحتفل به المسيحيون باسم «أحد السعف» أو عيد الشعانين⁽²⁾.

وكثير ورود النخلة في الآداب العربية: في الجاهلية والإسلام. ونذكر هنا ما جاء في الحديث النبوي «نعمت العمة لكم النخلة، تغرس في أرض خوارة، وتشرب من عين حرارة».

ونكرت في القرآن الكريم وإنها هي المقصودة بالشجرة المباركة وخصت من دون الأشجار المثمرة بأمر الله لمريم ابنة عمران بأن تهز بجذعها لتحصل على الرطب الجني من التمر اللذيذ الشهى.

قال الله تعالى «وهزي إليك جذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا»

هذا ولا يعلم بوجه التأكيد موطن النخل الأصلي، ومن الاحتمالات التي افترضها علماء النبات أن يكون ذلك الموطن في الأجزاء الجنوبية الشرقية من الجزيرة العربية. ومما جاء في حديثهم عن ذلك أن أشجار النخيل كانت تنبت وتنمو على هيئة طبيعية، وهناك احتمال بوجود النخيل في أقصى

وقد حفلت
بذكر النخلة
القصص
والأساطير
القديمة
باعتبارها
الشجرة
المقدسة
المباركة ورمز
الخير والخصب.
كما اتخذ
سعفها رمزا
للقدسية يرفع
في مناسبات
الترحيب
والاستقبال
وفي أقواس
النصر منذ
العصور
القديمة.

**أما ري
النخيل فهو
من عيون
تجمعها
المنابع التي
تسمى «
دراس العين»
ثم تتوزع
بعد ذلك في
أنهار صغيرة
وجداول
على الأجنة
والغابات
وهي مقسمة
بطريقة
محكمة.**

«طلعا» والذي يذكر به يسمى «نكارا» الذي يتناثر منه دقيق يكون هو العامل في التلقيح ومراحله «بزر» قبل أن يلحق وبعدهما يخضر ، ثم بلح ، ثم «بسر» ثم «شباب» ، ثم «مزقون» ، ثم «تمر». وهو يختلف في درجات الجودة فمنه «دقلة نور» وهي أعلى نوع من التمر ثم العليق وهو القطيمي ثم أخت القطيمي ثم تأتي بعد ذلك مئات الأنواع منها: الحرة، بوققوس، لارشتي، الباجو، والخلط، العماري، القصبي، الأقو، الغرس، بيض حمام، الكتنا، الحمراي، الطانطابشت، خلط حميد، دقلة مباركة، توزاريت الكحلة، توزاربيت الصفراء، بسر حلو، حلاي الزرسين، الشداخ، اللمسي، بزول خادم، الخضراي، القندي.

وقد عد القدماء على كل حرف من حروف المعجم نوعين أو ثلاثة. وأكثر أسماء التمور في الجريد يرجع إلى أصل بربري.

والنخلة من الأشجار المعمرة وتختلف غلة النخلة باختلاف نوعها، ومن بين طرق العناية التي كانت تبذل للنخيل تقليم الأرض. وقد وردت بعض الواجبات التي يلزم مستأجر بستان النخل القيام بها كجزء من الاهتمام بالنخل منها تقليم الأرض المزروعة ومراقبة ظهور الطلع والقيام بالتلقيح وإضافة الأسمدة. والقائم على أعمال النخيل يسمى «خماس» لأن نصيبه في المشاركة الخمس، ويسمى أيضا «شريك» ومعاونه يسمى «قبيل» لأنه يقلل ببستان النخيل ويقوم بأعمال «الغاية». وأسعار التمور تختلف باختلاف النوع. فالتمور النفيسة غالية بالنسبة للأنواع الأخرى .

وكانت أسعاره في الموسم اقل عادة وتأخذ في الارتفاع والانخفاض بحسب كساد السوق أو نشاطها وتوفر الطلب.

أما ري النخيل فهو من عيون تجمعها المنابع التي تسمى «دراس العين» ثم تتوزع بعد ذلك في أنهار صغيرة وجداول على الأجنة والغابات وهي مقسمة بطريقة محكمة. قيل إن الذي قام بها هو المؤرخ «ابن شباط» بحيث ينوب كل واحد من أهل الأجنة مايكفيه من الماء بحسب مساحة غابته بطرق ضبطها وبقيت مستعملة إلى عهد قريب

وهو استعمال الساعة المائية المسماة «بالقادوس» والتي يتسرب منها الماء قطرة قطرة في إناء تحته وهم يتابعونه بشق السعف حتى يفرغ وكل غاية لها عدد من القواديس فإذا انتهى نفخ احدهم في ببوشة وهي صدقة بحرية كبيرة لها صوت صاد عندما يسمع يحجز الماء عن الغاية التي تتمتع بالسقي في حينه.

ومن النخيل يستخرج «اللاقيمي» وهو مائية النخيل وذلك إنهم يختارون بعض الأنواع من النخل مثل «البسر الحلو» و«القطيمي» ويقتلون النخلة بقطع النخلة، قطع جريدها حتى يعلو إلى قلبها ويظهر «الجمار» وهو روح النخلة فيحجمونها ويحفرون حوله ساقية صغيرة ويغرسون فيها قصبة ويعلقون تحت القصبة قلة ويتمادون في الحجم يوما بعد يوم حتى يتز منه «اللاقيمي» وهو ماء حلوه طعم لذيق خصوصا عندما يبرد في الليل وفي الصباح. وأهل الجريد يتهاقتون على شربه وهناك بائع يطوف به الأزقة والأسواق في قلة بيده وينادي «أهو العسل» «أهو اللاقيمي» مله عسله «ولد النخلة مانا يحلى»، والبائع يسمى «لقام» وهو عند سقيه «يدمع» أي يوفي في الكيل.

ومن أمثالهم: «ماسط كي لاقمي القايلة» وماسط غير هذب ويقولون عن الإنسان المائع «خبز ولاقيمي» أي نهاية في الميوعة كانهلال الخبز في «اللاقيمي» وهو يخمر ويكون مسكرا شديد القوة أحسنه «المعلق».

في⁽¹³⁾ ظئر النخل معلقة

وهناك يخمر أجوده
و«المعلق» هو الذي يعلق إناءه في «اللاقيمية» أي نخلة اللاقيمي بعدما تضاف إليه المادة المخمرة وهي المسماة «بالخروف» وكان أحد المغرمين يشربه يقول لأصحابه: لا تسموه «لاقيمي» بل سموه «لاقي بي» ولاقي بي أي ناسبني وبالطبع ناسبه هو وعدل مزاجه إن لم يكن نهب به كل مذهب.

ومن أغاني إحدى الأمهات المهمومات بأبنائهن توصي ابنها «علي»





تشبه الأسنان والأعكان والأطراف وكل ما هو
شديد البياض في الإنسان.

يقول الشاعر أحمد البرغوثي في وصف
حيبته

جبة وعكان وتراق
جمار طرشاق
وذراعها سيف بحاق
في يوم كابر نفاقه

ومن ألفاظ التهديد في الجريد قولهم: «تجمرك»
أي أقطعك كما يقطع الجمار من النخلة ويصفون
بالجمار الأعناق «الرقاب» كقولهم:

الرقبية جمار يازعره
أما الراعف منقار الطير
والجمار يؤكل كفاكهة ويستعمل كدواء لضغط

ياعللي ياعللي
ماتشربشي اللاقمي
تسكر ونميج ياعللي
ويديك الريح ياعللي
ونغييب علمك يا علي
وهي اللي نللمك ياعللي
ومجالس اللاقمي معروفة في الجريد ولها
عشاقها ومبتموها

ومن النخلة يستخرج «الجمار» وهو قلب النخلة
الذي يزونها بالاستمرار على الحياة والإثمار منه
يخرج السعف والكرب «الكرفاف» والليف، وهو
نوع طعم لذيذ في الأكل كما أن له استعمالا نادرا
في العراق كشراب لذيذ وذلك بتقطيعه وسخته
واستخراج مائه وخلطه مع السكر. وبالجمار

واحة ببوزر

وماؤه مفيد لمعالجة ضعف القلب.

وهناك «القنطه» وهو الذراع المنحني من العذق ويستعمل بعد تقويته ونسجه بالسعف «فخاه» لصيد العصافير كما يستعملونه زنادا لإشعال النار ومن أعذاقه بعد جردها من الثمر يستعمل «مكتسة» في البيوت الترابية ويستعمل أيضا للعب الأطفال «كركارة» وإذا ييس يضرب به المثل في الييس، فيقولون عن الإنسان الجاف: «يابس كي القنطه».

النخلة في التراث الشعبي:

هناك مجموعة من الأمثال الشعبية والأقوال والأهازيج اعتاد الناس ترديدها مستعملين النخلة أو أجزائها للدلالة عما يقصدون. وقد سارت بينهم وتناولوها حتى أصبحت سائرة في موطن النخلة ومجاورها من ذلك قولهم فيما يضرب للثروة الناجمة عن كثرة النخيل:

◀ عنده المال والنخل حمال

والحمال، محمل من العصي المصنوعة من أعواد النخيل لحمله على الحمير قصه وقره بالتمر والغلال. ومن أمثالهم أيضا:

الدم «الضبط المرتفع» والنخلة تكون فسيلة ويعدها غرسة ويعدها «جبارة» ويعدها نخلة وبعد طويلة وهي كما سبق تعمر ونعرف عمرها بعدنا لكل صف من الكرب «الكرفاف» الذي يظهر بها كل عام ويكون حولها دوائر متوازية تزيد في طولها حتى تصل 30 مترا.

ومن لغة النخلة «يرقي» أي يتسلقها بيديه ورجليه و«يجمر» إذا كان يقطعها ليصل إلى جمارها و«يحجم» إذا كان يستنزل اللاقمي.

«ويرقب» إذا مد العذق «العرجون» لصاحبه عند قطعه وصاحبه تحته و«يقطع» عند جمع التمور من النخيل ويفارز إذا سوى العراجين وهي بلح «ويذكر» إذا وضع حبوب اللقاح في فحل النخل وتبدأ عملية تلقيح النخيل في شهر أفريل وهناك عمال متخصصون في صعود النخلة وإلقاحها.

وهناك «الدلو» وهو الغلاف البني الذي يحفظ الطلع بداخله وشكله طولي يشبه «الزورق» وعندما ينزل الشراب إلى النخلة ينشق إلى نصفين طويلين ليستخرج الطلع من داخله ويؤبر.

والدلو يمكن استعماله كآنية لشرب الماء وهو ذو رائحة ذكية يلذ معها الشرب ويستعذب طعمه

◀ كلا التمرة، ولوح العلفة

يضرب للإنسان الذي يستفيد من الشيء ويتنكر لجميل من فعله.

◀ يابس كي الحشفة

يضرب للإنسان الجاف البخيل، والحشفة التمرة اليابسة وقد جاء في المثل العربي «حشفا وسوء كيل» يضرب للبضاعة الرديئة مع التطفيف في الكيل ويستعمل الحشف كعلف للحيوانات.

◀ كي الشوكة ، في الجنب مدكوكة

يضرب للمرأة التي تفارق مع سوء أخلاقها وبذاءتها.

◀ أحرش كي الليفة

مقولة تقال للشيء الذي لا يلين في ملمسه.

◀ مانجمش يرقى، قال اخ هيش

يرقى: يتسلق النخلة. واخ : كلمة تفجر من الشيء الحقيق. وهيش: ثمر غير ناضج والمقولة تقال: للشخص الذي يعجز عن الوصول إلى الشيء ومع ذلك يذمه.

◀ الطبة غالة

الطبة: جزء صغير من غابة كبيرة أو قسمة وغالة: أي كثيرة الثمار.

والمقولة: تقال عند وجود الشيء الكثير أو الجمع الملتئم.

تمر وماء وظل

ذاك النعيم الأجل

ثم يتمثل به من قنع ببساطة ماعنده من نعم الله في ظل النخلة. أما الشعر الشعبي فقد حفل بذكر النخلة ووصف ماتجود به من ثمار وما فيها من فوائد جمة وكان أكثر ذلك في الأغاني الشعبية التي يتغنى بها الناس في أفراسهم وفي المناسبات الموسمية التي يعيشونها قد تعودوا أن يصفوا القدود بالنخلة التلاء والوشم بالجرائد والتهود بالجمار وكذلك الأعكان والتراقي والأصابع بالبسر وفي ذلك يقول الشاعر محمد الصغير

◀ مولى النخلة مايجوعش

وذلك لأن النخلة دائما تحمل في غدقها شيئا يؤكل من بلح أو بسر أو تمر مما يدل على أن النخلة مصدر من مصادر الرزق. ومن أمثالهم في ذلك:

◀ نخلة بلادي تفيدني وتفيد أولادي

ومن أمثالهم في ذلك ايضا،

◀ عصفور يتقي بنخلة

مثل الشخص الذي يحاول أن يقوم بعمل أكبر من طاقته ومنه

◀ التمر خبز الفقاري

أي أن عدا كبيرا من الطبقات الفقيرة تعيش على التمر

◀ ولد النخلة يحلى

كناية على حلاوة التمر وجودته، وهو من نداءات الباعة.

◀ اليد الطويلة تلحق العرجون

يضرب للشخص الذي يعتمد على طوله في قضاء حاجته.

◀ كي نخلة الزقاق ، تلوح لبرا

يضرب للشخص الذي ينال بخيره البعيد دون القريب وذلك أن النخلة المطلة على الشارع «الزقاق» ترمي بثمارها إليه فينالها المارة.

◀ نخلتك مازوزي:

أي غير ناضجة الثمار ويضرب هذا المثل للشخص الذي لا فائدة منه.

◀ لاله يا لاله: يافزانية طاله. يافطيمي بوقفوس

تريبجة أم لايتها، وفزانية النخلة المنسوبة إلى فزان واحة بليبيا وفطيمي وبوقفوس من أسماء التمور.

◀ صباحك دقلة وحليب

تحية صباحية كثيرا مايردها الناس في الصباح.

هناك مجموعة
من الأمثال
الشعبية
والأقوال
والأهازيج اعتاد
الناس ترديدها
مستعملين
النخلة أو
أجزاءها
للدلالة عما
يقصدون. وقد
سارت بينهم
وتداولوها
حتى أصبحت
سائرة في
موطن النخلة
وماجاورها



قُبلي بعد المغرب

عَفِيثُهَا جَرِيدُ جَبَلٍ
عَلَى كَتَفِهَا عَمَلُ
قِصَّةِ هَفَاتِ قُوقِ الْإِنْظَارِ
كَمَا رِيَشُ هَدْرَقِ نَعَامِهِ
وَالْخَشْمُ قِي مِثْلِ مَنْقَارِ
مَشَقَاتِ نَقَارِ
سَعَفَاتِ مَنْ قَلْبِ ذَكَارِ
قِي رَقَّتْهُ وَالسَّقَامَةُ
الرَّقِيبَةُ كَمَا كَاسِ بَلَارِ
وَالْحَصْبُ نَرَجَمَارِ
كَيْفَ نَزَّ بِغَنَاجِلِ صَغَارِ
الْإِنْفِيزِ شَقَّةِ تَوَامِهِ

أَزْفُودُهَا أَنْطَاقُ وَقْدَارِ
وَأَصْبَاحُهَا بَسَارِ
وَنَزَاعُهَا سَيْفُ شِيَارِ
قِي يَوْمِ سَوَاقِ الْمَلَامَةِ
وَالْجَرِيدَةُ يَشْبَهُونَ بِهِ «الْوَشْمُ» فِي الْمَعْصَمِ
أَوِ الصَّدْرِ أَوِ الْغَارَةِ وَفِي أَغْنِيَةِ مَشْهُورَةٍ عَنْوَانُهَا
«يَا وَخِي لِسْمَرِ مَاكَ تَرْدُ عَلَيَّ تَقُولُ:

نَشْجِجُ جَرِيدِهِ مَفْزَلُهُ يَا شَطَارُهُ
قِي سَاقِ طَفْلِهِ أَسْمَاهُ «بَلَارُ»

السَّاسِي مِنْ شَعْرَاءِ السَّوَّاسِي:

وَصَدْرُ تَائِقٍ وَبَزُولِ
وَنَزَاعُهَا سَيْفُ مَسْلُولِ مِنْ يَصْدَقُهُ
رَاحُ مَقْصُولِ الْأَصْبَاعِ بِسَرِ الْفَخَايِلِ
وَفِي قَصِيدَتِهِ الْمَشْهُورَةِ دَحَفَاتِ بِالْذِيَّاجِ
نَرَاهُ يَصِفُ ذُرَاعِيهَا «زَنُودَهَا» بِسَيْفَيْنِ صَقِيلَيْنِ
وَمَعْصَمِهَا بِعَرَجُونِ الْبَسْرِ الْمَتَدَلِّي مِنْ نَخْلَتِهِ:

زَنُودُ مَحَايِلِ بِسَيْفَيْنِ مَصَاقِيلِ
وَالْمَعْصَمُ عَرَجُونُ بَسْرِ فَخْلِهَا
الْجَوْفُ شَهْبَا وَصَيْقُهَا مَحْمَلِهَا

وَفِي مَوْقِفِ آخِرِ نَرَى أَحْمَدَ الْبِرْعَوْثِي قَدْ اقْتَبَسَ
لِحَبِيبَتِهِ مِنَ النَّخْلَةِ عِدَّةً أَوْصَافٍ تَنَاسَبَ مَا تَوَفَّرَ
لَهَا مِنْ جَمَالِ فُشْبَةِ شَعْرِهَا الْمُسْتَرْسَلِ بِالْجَرِيدِ
وَهُوَ أَغْصَانُ النَّخْلَةِ وَاخْتَارَ لِذَلِكَ جَرِيدَ «الْجِبَارِ»
وَمُغْرَدَهُ «جِبَارَةً» وَهُوَ النَّخْلَةُ الشَّابَّةُ الصَّغِيرَةُ
كَمَا وَصَفَ أَفْطَاهُ مَضْمَنُهَا بِسَعَفَاتِ وَهِيَ الْوَرَقَةُ
«الْخَوْصُ» فَرْعُ مِنَ الْجَرِيدَةِ وَصَفَهُ بِذَلِكَ لِاسْتِقَامَتِهِ
وَقَدْ اسْتَخْرَجَ مِنْ قَلْبِ «ذَكَارِ» فَحْلَ النَّخِيلِ. أَمَّا
صَدْرُهَا فَهُوَ فِي بَيَاضِهِ يَشْبَهُ «الْجَمَارَ» وَهُوَ صَلْبُ
النَّخْلَةِ كَمَا يَصِفُ أَصَابِعَهَا «بِالْبَسَارِ» وَهُوَ التَّمَرُ
قَبْلَ نَضْجِهِ يَكُونُ بَرَاقًا وَنَظِيفًا وَفِي ذَلِكَ يَقُولُ:

شعراء «الصغيرة» :

اصبأعها دقلة نخيل
جا غرسها في الرمايل
فيهم خواتم اسرائيل
وفصوص رابيل
من ذهب غالي المثاقيل
تشرية ناس القلايل

وإذا كانت النخلة قد تغلغت في حياة كل
الناس فذلك لما لها من تجذر في الأصالة ورسوخ
في الحضارات المتوارثة عبر الأجيال والقرون
ولإغنائها وإثرائها لمطالبهم اليومية التي تكاد
تقي بكل ملتزماته.

النخلة في الأدب العربي :

الإيحاء بالغربة تشعرك به النخلة وأنت
تراها واقفة في صمتها الأبدى وصمودها لعوامل
الطبيعة في صحراء جرداء قاحلة هناك تطل
بجريدها على عالم فارغ ليس فيه أحد سواها أيا
تشعرك بالغربة لتصبح بعد ذلك في وقوفها رمزا
لها ترى لأن الناس ذهبوا وتركوها وحيدة أم أنها
آثرت العزلة للتفرغ لعبادة الله والتسبيح الحالم
في ملكوته؟

عبدالرحمن بن معاوية الداخل صقر قریش
عندما نزل البلاء بدولة أجداده بني أمية فر
إلى الأندلس وبنى بها ملكا جديدا أورثه لأبنائه
ولكن حنينه لبلاده بقي معه حتى وهو في جنان
فردوس الأندلس. وفي مروره بمدينة الرصافة
منتقلا بين رياضها صادفته نخلة عالية سامقة
فهيجت أشجانه وحركت في قلبه الذكرى لبلاد
كان يعبد بها نشأ وفيها ترعرع نخلة غريبة
لفتت نظر رجل غريب وكل غريب للغريب تسبب.
وعندما رآها قال:

يا نخل أنت غريبة مثلي
في الأرض نائية عن الأهل
تبكي وهل تبكي مكمة
عجماء لم تجبل على جبلي
ولو أنها عقلت إذا لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل

نشبح جريده منزله بالنيلة

في ساق طفله اسمها «جميلة»
وفي «مسدس» لشاعر مجهول من شعراء
«غريب» ممكن يقطنون بغرب شط الجريد نراه
يقول في شوق لاهف:

تره أص حس القطا جاي منه
ضبايح برنه
والله دلالات كف المحنة
تره أص حس القطا جاي وارد
ضبايح أبارد
والله دلالات رقبة الشارد
على صدر داداي نشبح جرايد
قلايد محنة

وجمار كيف فتق الليف منه

هنا نرى أن الشاعر استعمل من مكونات النخلة
ثلاثة أشياء وهي «الجريد» و«الليف» و«الجمار»
واستعمل كل اسم في المكان الذي يناسبه. الجريدة
في الوشم الذي لاحظته على صدر حبيبته، والليف
وهو غلاف «الجمار» للثوب الذي تفتق عن جمار
النهود البيض كالجمار وأغرب من ذلك البداية
التي ابتدأ بها وهي إسكات من يستمع إليه «ترى
أص» وكان الخبر الذي يحمله إليه مهولا ونرى
«الجريدة» يستعملها الشعراء في الوشم بالكي
على ظاهر اليد. يقول البرغوثي احمد:

لحقني الندم بزاييد
وكويت فوق ايدي ثلاث «جرايد»
وشعفت من بني الحجر الباييد
عامين والثالث يصبوب نصه
نوصيك يامغفول بر حاييد
والي انكوى ماعاد شي يتوصي
والنخلة حديثها طويل كطولها، ومن أجمل ما
ناجى به شاعر مجهول النخلة قوله طالبا منها أن
تجود عليه بثمارها متوسلا بالله:

يانخلة البستان علينا جودي جيتك بربي والنبي وشهودي

وكأننا نلمح في هذا القول رمزا يتستر عليه
الشاعر بالنخلة.

وعن أصابع حبيبته يقول محمد الفرحان من

الإيحاء بالغربة
تشعرك به
النخلة وأنت
تراها واقفة في
صمتها الأبدى
وصمودها
لعوامل
الطبيعة في
صحراء جرداء
قاحلة هناك
تطل بجريدها
على عالم
فارغ ليس فيه
أحد سواها
أيا تشعرك
بالغربة لتصبح
بعد ذلك في
وقوفها رمزا
لها

أن بالاده ليس بها نخل ولكن على العقبة نخلتان
فمر بقطع إحداهما فقطعت فتأتي الرشيد بجمارتها
فاكل منها وراح و نسط فلما انتهت إلى العقبة
فنظر إلى إحدى النخلتين مقطوعة والأخرى قائمة
وإذا على القائمة مكتوب:

أسعداني يا نخلي حلوان
وأبكي لي من ريب هذا الزمان
أسعداني وأيقنا أن نحسا
سوف يلقاكم فتفترقان
فلقتم الرشيد وقال: يعز علي أن أكون نخصتكم
ولو كنت سمعت بهذا الشعر ماقطعت هذه النخلة
ولو قتلني الدم. والشعر لصطيع بن إلياس أحد
الشعراء العباسيين ومن طرفه أهل الكوفة.

وقد ألع الشاعر التونسي مصطفى خريف
بالنخلة ووصفها في مواضيع متعددة من شعره
وكان مولعا بها وبما يحيط بها من مفاتن الطبيعة
الجنوبية وبما في الواحات من سحر وفئة
فيقول:

طمحت للنجم بواسقها
فسهواها النجم وفرقه
منحاهما الرفعة فارتفعت
تعنوا له وتعبدت
فحباهما الله محاسنه
ومكارمه جلت بيده
تتلود كالنشوان فيفضح
غصن البان تلوده
وتحلى الجيد بطلع أبيض
مثل العقد تقلده
وتدر بخدي مثل العاج
رحيقا عذبا مورده
وهو يعنى بذلك مائة النخل المسماة
«اللاقمي»

ثم يصف مجلسا من مجلس شرب «اللاقمي»
في الجريد التونسي فيقول:

ويذكر رحيقا بينكما
غتيال اللهم ويطرده
في قنجر النخل معلقه
وهناك يخمر أجوده



واحة قبلي جنوب تونس

وقال في نخلة الرصافة أيضا وقد أسى
لغربتها وغربته:

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة
تنادت بارض الخرب عن بلد النخل
فقلت شديهي في التخرب والنوى
وطول لغترابي عن بني وعن أهلي
نشأت بارض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والمنتأ مثلي

أما «نخلي طوان» فخيرهما معروف ذكره
صاحب الأغاني في المجلد 13- قال: لما خرج
الرشيد إلى طوس هاج به الدم «بطوان» فلما صار
عليه الطبيب أن ياكل جمارا وهو شحم النخلة
فأحضر هقان حلوان وطلب منه ذلك فأعلمه



النخلة والمناخ:

ترتبط النخلة بتراثنا منذ آلاف السنين فهي رمز للحياة وال عمران وعلامة من علامات الحضارة في وطننا العربي لأنها تمثل العنصر الأساسي في الغذاء والكساء والتعمير. وقد تميزت شجرة النخيل بمزايا جعلت منها رمزا للثبات والتكيف مع الأحوال المناخية القاسية إذ تزدهر زراعة النخيل وتعطي ثمارها في البقاع التي يسودها طقس مرتفع الحرارة ، قليل الرطوبة.

وترتبط أهمية شجرة النخيل بغوائدها المتعددة فقد عرفت منافع التمر منذ فجر التاريخ وظهرت فوائده في الطب والصناعات القديمة والحديثة ويكفينا إشارة إلى فضل النخلة ما حباها الله - سبحانه - من تكريم وما خصها به من

يتنزل مثل الروح

لشاربه يحييه ويسعده

والحديث عن النخلة لا ينفذ ولا يقف عند كلمات معدودة لأنها في نهن من عاشها وتربى تحت ظلالتها وتغذى بثمارها واحتضنها شوقا وحباً وشعراً وغربة أكثر من القول الذي يجيش به القلب ولا يستطيع اللسان أن يعبر عنه لا شعراً ولا نثراً . وما أجمل قول الشاعر النوبي وهو يتحدث إلى النخلة في مفاجأة هامسة :

يا نخلة يا طال م العالي على عيون

شواشيك

يا اسيافه - يا زعلافه

عشان الفاس قاتوك ورحلوا بعيد

ترتبط أهمية

شجرة النخيل

بفوائدها

المتعددة فقد

عرفت منافع

التمر منذ

فجر التاريخ

وظهرت فوائده

في الطب

والصناعات

القديمة

والحديثة

الكتب السماوية ونكرها الله في القرآن الكريم في 20 آية كريمة ففي سورة مريم قال الله تعالى : «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً». وقال تعالى في سورة المؤمنون : «فانشأنا لكم بها جنات من نخيل وأعذاب لكم فيها فواكه كثيرة ومنها تاكلون».

وورد ذكرها في الأحاديث النبوية الشريفة وفي حديث للنبي صلى الله عليه وسلم :

«أطعموا نساءكم في نفاسهن التمر فإنه من كان طعامها في نفاسها التمر خرج ولدها حليماً. فإنه كان طعام مريم حين ولدت ولو علم الله طعاماً خيراً من التمر لأطعمه إياها».

والنخلة هي الشجرة الوحيدة التي لا تتساقط أوراقها والتي وجدت في سائر الأديان .

ونكرت في القرآن الكريم أكثر من 20 مرة .. وذكرت في السنة في أكثر من 300 حديث . وقد ورد في الحديث : «أكرموا عماتكم النخلة فإنها خلقت من الطين الذي خلق منه آدم».

فوائد النخلة:

كل جزء من النخلة له فوائد عظيمة : ثمارها، ليفها، نواها، سحقتها، جريدتها، وخوصها ناهيك عن المواد العديدة التي تستخرج من ثمار وأجزاء النخلة.

ثمرها غني بكل مقومات الغذاء اللازمة للإنسان من ماء ومعادن وأملاح وقيتا مينات وسكريات فنحن نعرف أن رسولنا الكريم مكث شهرين على الأسويدين التمر والماء . وروى الإمام مسلم عن عائشة قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «يا عائشة بيت لا تمر فيه جياع أهله».

النخلة في التاريخ القديم:

مايزال الأصل الذي انحدر منه النخل غير معروف والأقوال كثيرة في ذلك . وينبغي العالم الإيطالي كونرا نوبيكاري الذي يعتبر حجة في دراسة النخل أن موطن النخل الأصلي هو الخليج العربي . وقد بنى دليله على ذلك بقوله «هناك جنس من النخل لا ينتعش نموه إلا في المناطق



فضائل بوصفها نعمة من النعم التي أنعم الله بها على عباده فقال تعالى : «ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد، والنخل باسقات لها طلع نضيد» كما كرمت السنة المطهرة النخلة فقد شبه الرسول صلى الله عليه وسلم المؤمن بالنخلة في أن أمره كله خير كالنخلة فقال : «مثل المؤمن كالنخلة ما أخذت منها شيء تنعكر» والنخلة آية من آيات الله تعلمنا الشموخ والصبر وقوة الاحتمال والعطاء بوقوفها شامخة في وجه الجفاف والتصحر على مر السنين وبعطائها السخي.

وقد اهتم أهلوها - منذ القدم - بزراعتها وأولوها العناية والرعاية والتكريم واكتسب الأبناء زراعة النخل بالتوارث من الأجداد وبطريق الممارسة.

غراسة النخل:

ويحرص الزارع عند غرس القسائل أن تكون كل منها بعيدة عن الأخرى بمسافة تتراوح بين 8 إلى 10 متراً إذ أن طول سحف النخلة يصل عندما تكبر إلى 4 أو 5 متراً فيلتقي بالنخلة المجاورة إذا كانت قريبة منها . ولذلك قيل في المثل على لسان النخلة عن جاريتها تقول : أبعد عني وخذ ثمرتها مني».

وقد ورد ذكر النخلة في مواضع كثيرة في

واحة نخيل بمنطقة
توزر من الجنوب
التونسي



أثبتت التجارب

الطبية

والمخبرية على

احتواء ثمار

النخيل أو ما

يسمى التمر

على العديد

من الفيتامينات

والمعادن

والمضادات

الحوية

والألياف

والخمائر

والسوائل التي

تفيد في شفاء

الكثير من

الأمراض

والحيوان ، إن النخلة تشبه الإنسان كالآتي :

- فهي ذات جذع منتصب.
- ومنها الذكر والأنثى.
- وأنها لا تثمر إلا إذا لقحت
- وإذا قطع رأسها ماتت
- وإذا تعرض قلبها لصدمة قوية هلك.
- وإذا قطع سعتها لا تستطيع تعويضه.
- والنخلة مغطاة بالليف الشبيه بشعر الجسم في الإنسان.

فوائد ثمر النخيل:

أثبتت التجارب الطبية والمخبرية على احتواء ثمار النخيل أو ما يسمى التمر على العديد من الفيتامينات والمعادن والمضادات الحيوية والألياف والخمائر والسوائل التي تفيد في شفاء الكثير من الأمراض ويمكن عرض بعض الحالات التي يفيد علاجها بواسطة التمر ومشتقاته والتي منها:

شبه الاستوائية حيث تكثر الأمطار وتتطلب جذوره وفرة الرطوبة ويقاوم الملوحة إلى حد بعيد، فلا تتوفر هذه الصفات إلا في المنطقة الكائنة غرب الهند وجنوب إيران أو في الساحل العربي للخليج العربي. أما المناطق الأخرى التي ذكرتها الكتب فهي وادي الرافدين ووادي النيل ومناطق مختلفة من المعمورة.

القصيدة البابية:

شاعت في العهد الفارسي ببابل قصيدة تسمى «القصيدة البابية» وقد نظمها صاحبها في تعداد فوائد النخل إذ أحصى لها 365 فائدة وقد ذكر «سترابو» أهمية النخل بالنسبة للعراقيين في القديم فهي تغني بجميع حاجاتهم عن الحبوب.

قواسم مشتركة بين الإنسان والنخلة:

النخلة شبيهة بالإنسان فقد جاء في مجلة «العربي» العدد 268 مارس 1961 ص - 74 ويقول كمال الدين القاهري - صاحب كتاب «النباتات



ت.م.ر. SXG.HU

♦ جمار النخيل يعالج الربو والسعال الديكي.
♦ نوى التمر المطحون والمحمص يساعد على
تفتيت الحصى في الكلية.
♦ تحتوي ثمرة التمر على ما يقارب 80% من
السكريات من الوزن الطازج.
كما تحتوي الثمار على كميات كبيرة من
الأملاح المعدنية والعناصر النادرة ذات الأهمية
الكبيرة لجسم الإنسان كالپوتاسيوم والمغنيسيوم
والحديد والفيتامينات دأه ، د ب هـ ، د ب 2 هـ ، د ب 6 هـ
وتكون هذه العناصر هامة لجسم الإنسان
وتساعده على الحركة والنشاط وصحة الجهاز
الهضمي وموازنة السوائل الجسمية وصحة
الأعصاب الحيوية.

♦ التمر يعالج الإمساك لأنه يحتوي على نسبة
عالية من سكر الفواكه.
♦ مضاد للحساسية لاحتوائه على معدن الزنك.
♦ للتقوية التناسلية - بما - يحتويه من فيتامينات
ومعادن وفسفور.
♦ يعالج أمراض القلب لوجود الحديد.
♦ لعلاج فقر الدم لأنه يحتوي على مجموعة معادن
وأهمها الحديد.
♦ يوقف تكاثر الخلايا السرطانية لأنه يحتوي
على الماغنيسيوم ، والكالسيوم ، والكبريت.
♦ يعالج الحموضة لأنه غني بالأملاح المعدنية.
♦ يمنع الدوخة لما فيه من عناصر مضادة.
♦ التمر المطحون يعالج الربو والسعال الديكي.



ويفيد التمر منقوعا ضد السعال ، والتهاب القصبات الهوائية فيما تكافح أليافه الإمساك وأملاحه تعدل حموضة الدم التي تسبب حصى الكلى والمرارة والنقرس واليوساير وارتفاع ضغط الدم ولا يمنع التمر إلا على البدنيين ومرضى السكري. وهو من أفضل الأغذية في البلدان الباردة والحارة فهو سهل الهضم يهضم خلال ساعة تقريبا .

وإلى جانب أن التمر غذاء فهو فاكهة وشراب وحلوى ودواء، ويتركب من 21% ماء، وعدد كبير من الفيتامينات و12% بروتين، و18% دهونا، و73% سكريات، و3% أليافا. فكيلو غرام واحد من التمر يعطي القيمة الحرارية نفسها التي يعطيها كيلو غرام من اللحم، وثلاث أضعاف مايعطي كيلو غرام من السمك. ويرطب الأمعاء فيحفظها من الالتهابات. وهو غني بسكر العنب، وسكر القصب، ويساعد على الهدوء والراحة النفسية لذلك فهو يوصف للعصابيين وثنائري المزاج وللحصول على وجبة كاملة من التمر يفضل شرب الحليب معه.

أجزاء النخلة:

من أسفل إلى أعلى

- **الجذر** : هو القاعدة التي تتركز عليها النخلة.
- **الجذع** : هو قامة النخلة وتكون تارة مستقيمة وأخرى معوجة.
- **الكرناف**: هي الدرجات التي يصعد منها إلى الأعلى.
- **الضلاعة** : هي فرع من النخلة أوله شوك وآخره سعف.
- **الشوك**: هو قطعة مذببة تخرج من الضلاعة.
- **الجريدة**: هي غصن النخلة وبها الشوك والسعف.
- **الليف**: هو الذي يربط بين الضلاع.
- **الدلو**: غلاف الغدق.
- **الطلع**: هو ما يخرج من الغلاف «الدلو».
- **البربي**: هو بداية الثمرة ثم يصبح بزرا ثم بلحا.
- **الذكار** : دقيق الفحل ولولاه لما أثمرت النخلة.

فوائد التمر:

يعتبر التمر الأفضل عند تناوله بعد إفطار الصائم والسبب أن هناك أنواعا من الألياف والفيتامينات والمواد المضادة للأكسدة ومواد كيميائية أخرى. والمعروف في أوساط الطب الشعبي والطب الحديث هو الاستفادة من التمر والرطب في معالجة الإمساك باعتبار التمر من أعلى المنتجات الغذائية النباتية احتواء على الألياف الذاتية.

كما أن الحديد يستمر عن سهولة استفادة الجسم من أنواع المعادن المتوفرة في التمر وكذلك أنواع الفيتامينات وعن فائدة «القالورين» ومواد شمعية أخرى في التمر وفي عدم تسبب التمر في تسوس الأسنان حتى لو علق في فمها.

وهناك إشارات أخرى لتناول الحوامل والولادات للتمر لفائدته في حركة عضلة الرحم وتنشيط إقراز الحليب من الثدي وتنشيط جهاز مناعة الجسم.

التمر منجم فيتامينات:

التمر منجم من الفيتامينات يسمى التمر منجم لكثرة ما يحتويه من العناصر المعدنية مثل الفوسفور والكالسيوم والحديد والماغنسيوم والصوديوم والكلور كما يحتوي التمر أيضا على «فيتامينات» أ-ب-1ب2 فضلا عن السكريات السهلة البسيطة في تركيبها.

ويمتاز التمر بعدة فوائد صحية من أبرزها أنه مقو للكبد وملين ويزيد في القوة الجنسية ولا سيما مع الصنوبر. كما يعالج خشونة الحلق. وهو من أكثر الثمار تغذية للبدن. كما إن أكله على الريق يقتل الدود. كما يعمل كمقو للعضلات والأعصاب ومؤخر للشيخوخة، ويحارب القلق العصبي، وينشط الغدة الدرقية، ويلين الأوعية الدموية، كما إنه يلين الأمعاء ويحفظها من الضعف والالتهاب ويقوي حجرات المخ ويكافح الدوار وزوغان البصر والتراخي والكسل، ويدر البول، وينظف الكبد، ويغسل الكلى.

- العرجون: الغدق الذي يحمل الثمرة.
- الشمروخ: فرع من العرجون.
- الجمار: قلب النخلة ومضها.
- البلح: التمر الأخضر قبل نضجه.
- العسري: التمر الأصغر القريب من النضج.
- المرقون: التمر نصفه بسر أو منقط .
- النمر: هو الثمرة الناضجة.
- اللقمي: مائة النخيل.
- الصبيش: تمر لم ينضج.
- السعف: هو كالأوراق بالنسبة للشجر.

النخلة مصدر للصناعة:

الجذر : هو القاعدة التي تركز عليها النخلة ويصنع ككرسي ويصبح مقعدا مريحا أما مائناثر منه فيصبح حطبيا للوقود.

الجذع: يصل إلى ثلاثين مترا أو أكثر ونستطيع أن نعرف عمر النخلة بالنتوءات الخارجة من الجذع. والجذع يصلح لصناعة الأبواب، والعوارض، والنوافذ، والسقوف بعد أن ينجر ويصقل، وتسقف به القبور، ويحفر ليصبح مزاربا وسريرا للنوم «سدة» وعتب الأبواب.

الكرفاف «الكرب»: يكون منه «مداحي» للعب الأطفال ويقسم ليصبح «حكاكة» للمنسوجة حتى تصير ناعمة وتصنع منه المشاية للعب، وتصنع منه السنادات للقوارير وأكثر ما يستعمل للوقود.

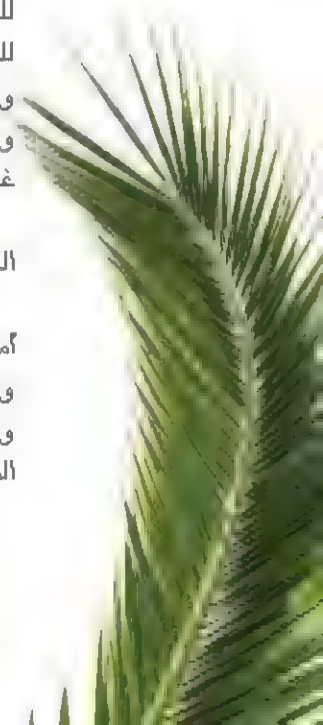
الضلالة: تنظف من الشوك والسعف ويصنع منها يدا للمروحة، ومهدا للأطفال وقنصا للعصافير أو صغار المعيز وعصا للمنسج، وسيق للعب، وعكاز للشيوخ، وشبابيك ومراوذه للكحل والنسيج، ومندف للقطن، ومنداف لصيد الطيور، وعصا للراعي، وذراع للقيس، ويعدا للميزان إلى غير ذلك.

الشوك: يصنع منه صياص للنسيج ويشك به اللحم عذ الطبخ، ويستعمل في أغراض أخرى.

الجريدة: تستعمل للكس، ومنشأة للذباب أما سحفا فيكون لصنع المراوح والسجاجيد والأقفاف والزناويل والأعدال والخوش والقناني والأطباق والمكبات وتتخذ كرمز في بعض الأعياد المسيحية - عيد الشعانين.

الليف: هو نسيج متماسك يربط بين ضلاع

النخلة وهو مادة أولية لصنع الحبال بجميع أنواعها أقوى من «الغتب» ويستعمله أهل الجريد سنادات لقلل الماء لحفظها من الهوام والحشرات. **الدلو:** غلاف الغدق عندما يكون بريرا ويقسم إلى نصفين ويستعمل لشرب الماء وله رائحة طيبة.



المزقون: البسر في بدء نضجه منقط.

الرطب: التمر في حال نضجه.

التمر: أوان قطافه وعرضه للسوق.

اللاقمي: مائية النخيل وذلك أن النخلة تحجم رأسها حتى يصل إلى الجمار، ثم يكون الجمار على شكل مخروط وتدور به ساقية يجعل في وسطها مرزاب من القصب متصل به «شقوق» جزء من قلة وتبقى أياما ثم يحجم «المخروط» بآلة حادة معقوفة تسمى «حجامة» وبعد ذلك يبدأ ينز اللاقمي من جوانبها وينحدر عبر قصبية ويتجمع في «الشقوق» ومنه يصب في «الباطية» وهي قلة صغيرة ويوزع كمشروب لذيد له مذاق خاص.

الصيش: هو تمر لم ينضج ولم يصل إلى إبانته.

التيق: هو غلاف الغدق بعدما يبيس.

الطلع: هو برير الذكار الذي يلحق به النخل ويكون من الفحل ذكر النخل وبدونه لا تثمر النخلة.

البرير: هو بداية الثمرة شبيه «بالجمار» وله طعم لذيد يبدأ بريرا ثم بزرا ثم بلحا ثم يسرا ثم تمرا ويثمر بحسب الجهات المختلفة الحرارة.

الذكار: لقاح الفحل من النخيل.

العرجون: الغدق الذي يحمل الثمار ويتكون من العديد من الشماريخ.

الشمرخ: عرف من العرجون.

الجمار: قلب النخلة ولونه أبيض وهو يقي من ارتفاع الضغط ويؤكل.

البلح: التمر الأخضر قبل نضجه في المرحلة الأولى.

البسر: البلح بعد اصفراره وتهيئه للنضج.

المراجع والهوامش

المراجع:

البنانيين . إمبراطورية قوية ببلاد ما بين النهرين ويطلق الاسم في أصيق الحدود على الدولة التي أنشأها «حمورابي» ح 2100 ق م .
شعابين: عيد من أعياد النصارى ويسمى أيضا بعيد السعف.
حورة: مأوها غزير شديد التلغق.
حرارة: شديد الحرارة.
رطب: مانصع من السرقل أن يصير تمرا.
حبيا: ما يحنى من تمر في إبانته.
حمورابي: سادس ملوك السلالة الأولى بابل ومؤسس إمبراطوريتها وضع مجموعة شرائع تعتبر أقدم ما وصل إلينا. ملكه بين 1726 و 1686 ق م.
المغارسة: صورتها أن يملك أحدهم أرضا ولا يقدر على زرع الغرس فيها فيتفق مع آخر على أن يغرس فيها وله بعض العراس
الإحارة: الإجارة مشتقة من الأحمر وهو

الهوامش:

- مدونات الكاتب عن النخلة.
- المنهج السليد في تاريخ الحريد
- الشيخ إبراهيم خريف مخطوط.
- كتاب نفع الطيب للمقري التلمساني ج 3 ص 54 60.
- كتاب الاغاني لأبي الفرج الأصفهاني ج 13 ص 332.
- محلة التراث الشعبي العراقية في أحزاء متعددة.
- ديوان احمد الدرغوثي مخطوط.
- ديوان محمد الصغير الساسي مخطوط.
- ديوان محمد الفرخان مخطوط.
- النخلة في الأمثال الشعبية دار المعارف تونس 2003 لنفس الكاتب.
- شوق وذوق ديوان مصطفى خريف مطبوع 1965.

العوص زمنه سمي الثواب أجر وفي الشرع عقد على النافع بعوص.
الفسائل. ج. فسيلة النخلة الصغيرة تقطع من الأم فتغرس.
النواة: حبة التمر أو بزره ومن أمثالهم «كل التمر ورمي النواة»
بزر الحب الصغير.
ظئر: العاطفة على ولد غيرها : المرضعة.
تميح: تتمايل.
عكان: جمع عكة - مانطوى وثثنى من لحم البطن - جمع اركان - وعكن.
تراق: جمع ترقوة العظم الذي في أعلى الصدر بين ثغرة النحر والعاتق. ويقال «بلغت روحه التراقي»
زعره: اسم لإمرأة.
الرافع الأنف.
الزناد: جمع زناد العود الذي تقدح به النار.
مازوزي: غلة لم تنضج.
العلة: النواة في التمر.

علي الدليوي العياري: الفارس الشاعر

أحمد الخصخوصي — كاتب من تونس

ما زال أولاد عيَّار¹ إلى يوم الناس هذا— سواء أكانوا شيوخا أم كهولا أم شبابا— إذا سألتهم عن علي الدليوي² يذكرونه رغم طول العهد واتصال البعد ذكر الإعجاب والتوقير³ والفخر والزهو رغم أن بعضهم يتحفظ على ما يمكن عدّه نقصا في التقوى أو قلة ورع باعتبار ما كان ينسب إلى الرجل من أنه «تبّع نساء» له من المغامرات العاطفية ما تجاوز موطنه المألوف ليصل إلى عاصمة تونس⁴ وبعض أطراف القطر الجزائري⁵. والواقع أن شخصية الرجل ذات أبعاد معيّنة قد جعلت منه أبرز بطل من أبطال قبيلته المذكورين. ولا غرو فهو من حيث القيمة الشخصية فارس شاعر جمع بين عدد من الخصال والفضائل لعل من أهمّها إقدام الفرسان وعبقريّة الشعراء.



- خلال القرن التاسع عشر للميلاد⁸ إذ ولد في أوائله. نشأ يتيم الأب في عائلة فقيرة⁹ وزاول تعلمه على يدي مؤدّب الدوّار¹⁰ حتى حفظ القرآن في سن مبكرة، وصار كما يقال «حامل الستين»¹¹ وكأنما عدّ ذلك علامة من جملة العلامات الدالة على مدى فطنته وبروزه فضلا عن تعويله على نفسه¹².

ويبدو من المعطيات الشحيحة المتوفرة¹³ أنّ حياة علي الديوي كانت مضطربة بعض الاضطراب، ذلك أنّ الروايات المتداولة تشاء - زيادة على ما تقدّم ذكره - أن تجعل أفعاله وردود أفعاله تتراوح بين متطلبات الفتوة وما يقتضيه تمثيل القبيلة من أعمال تتصل بالعالم الديوي من ناحية وجانب آخر شبه غيبي يجعل منه رجلا أشبه ما يكون بأصحاب الخطرات والكرامات لاسيّما بالنظر إلى ما ينسب إليه من رؤى يراها في المنام وشبهه لا تلبث أحداثها أن تتحقّق في مجرى الواقع. وتشاء إحدى الروايات أن تجسّد هذين المظهرين برؤيا رآها في ما يمكن اعتباره حلما من أحلام اليقظة كما يقال. كان في صباه وهو يحمو الألواح في أحد الأودية المجاورة الجارية عيونها - حتى وقف عليه شيخ وقور أبيض اللحية والملبس ثم أخذ حفنة من ماء كدر وأخرى من ماء صاف وسأل الصبيّ مخيرا إياه قائلا: من أيهما تشرب؟ فأجابه الصبيّ قائلا دون تردّد: من كليهما. وقد أوّل بعض معبّري الرؤيا هذا المشهد بأنّ محتوى الحفنتين المختلف هو جانب الصفاء والنقاوة والورع والتقوى والطهر والصلاح من ناحية وجانب الغثارة والعمّة والكدر الذي من شأنه أن يقود إلى الغواية وما إليها من مغامرات عاطفية من ناحية أخرى.

وإذا التفت المرء إلى ما أثر عنه وجد أنّ أشعاره يمكن تصنيفها صنفين: أولهما مقاطعات تتراوح أبيات الواحدة منهما بين بيت أو بيتين أو أكثر، وثانيهما ما يجوز اعتباره قصائد تمّاز بنوع من الطول النسبي لاسيّما إذا قورنت بصنف الأشعار الأول. وتعتبر المدونة الشعرية التي أثرت عن الرجل ثروة نسبية ولعلّ تناولها بالإحصاء من شأنه أن يقدّم عنها صورة واضحة بعض الوضوح على الأقل. وفي ما يلي جدول يتضمّن المقطعات



وهو - إذ يشترك في هذين البعدين المتصلين بعالم الفعل الحربي والقول الشعري مع سائر الفرسان والشعراء - يتميز عن عمومهم بالنظر إلى ما أثر عنه من أشعار مخصصة في عدد من أغراضها ومعانيها منها ما تعلق بالمساجلات من جهة والتأملات من جهة ثانية ومنها ما يذكر - على نحو من الأنحاء - بعدد من أعلام الأدب العربي القديم وخاصة عنتر بن شدّاد العبسي⁶ ومالك بن الرّيب المازني⁷.

ولعلّ يجدر بالمرء - قبل تناول جانب المقارنة هذا وما يتصل به - أن يقدّم لمحة مجملة عن سيرة الرجل وما أثر عنه. فقد عاش علي الديوي - وفق ما احتفظت به الرواية الشفوية

وإذا التفت المرء
إلى ما أثر عنه
وجد أنّ أشعاره
يمكن تصنيفها
صنفين: أولهما
مقطعات تتراوح
أبيات الواحدة
منهما بين
بيت أو بيتين أو
أكثر، وثانيهما
ما يجوز اعتباره
قصائد تمّاز
بنوع من الطول
النسبي

وعدد أبياتها ومجموعها وأمثلة منها:

المقطّعات	مجموع الأبيات
ذات البيت الواحد	2
ذات البيتين	21
ذات الأبيات الثلاثة	7
ذات الأربعة أبيات	4
ذات الخمسة أبيات	3
ذات الستة أبيات	2
جملة الأبيات	108

ولعلّه من المفيد أن نسوق على سبيل التمثيل المجسّم عدداً من النماذج التي تمثلها المقطّعات على اختلاف عدد أبياتها. فمن أمثلة المقطّعات ذات الأبيات المفردة قول الشاعر:

أنثى شارف¹⁴ تصعب على العريف واللي عارف
حلّقه زادوها أربعة طوارف هزّوها¹⁵ للولام¹⁶
ولمها

ومن أمثلة المقطّعات ثنائية التركيب قوله:

سقّدت¹⁷ من تونس الصباح
صلّيت في بوعراده¹⁸
هزّيت¹⁹ صوت²⁰ من السرس²¹
نبحت كلاب الحمادة²²

ومن أمثلة المقطّعات الثلاثية قوله:

على فايزه الأزرق²³ يعبّ²⁴
وخاش وطن الصحاري
على فايزة واش السبب غير فزّع²⁵
قوم الذراري

اسمي على راكب الصّوش²⁶
وسيفي برق اللي يشالي²⁷

ومن أمثلة المقطّعات الرباعية قوله:

طلعت من ماطر²⁸ الصباح
عشّيت كان بوعراده
نكرت²⁹ فيه زوز براريم³⁰

جوا تحت عذار القلادة
خايف من بحت³¹ القفّرات
ليتمزّق رداه³² في فؤاده
مولاه يموت مقتول
والأ على غير راده³³

ومن أمثلة المقطّعات الخماسية قول الشاعر:

نا ساير في مدينة صبره
عرضني فارس في الثنية قال
كي قتلو ما تردّ لي خيره
يا فارس ماك سيد الرجال
ولي ديق³⁴ شاش³⁵ في بنظره
وقالي تقول هذا المحال
كي تفتفت³⁶ على سيف القدره
وشقيت³⁷ راسه من الوسط شقان
نزلت وغسلت ايدي على مساين³⁸ قبره
وتمّيت ساير في الهوا³⁹ مطمان

ومن أمثلة المقطّعات السادسة قول صاحبها:

بتنا سيدي بوزيد⁴⁰
وعزّمنّا⁴¹ عقب اللبله
وصبحت جرّته⁴² في القماميد⁴³
وفرزوه من وسط خيله⁴⁴
ونا نزه⁴⁵ عليهم كيف الصيد⁴⁶
يا خيل اخطو كحيله⁴⁷
وشعلت فيهم قبص⁴⁸ في
وسط محاصيد⁴⁹ الريح
غربي⁵⁰ والدنيا شهيله⁵¹
يا الماشي سلملي على أولاد عيّار
والبعض من دريد⁵²
وقلهم الأزرق مات
البسوا الهداهيد⁵³ وزيدوا العديلة⁵⁴

(١) المقطّعات:

(أ) المساجلات

يلاحظ أنّ مقطّعات الشعر جاءت بصفة عامّة في شكل مساجلات ومن أمثلة ذلك ما وقع بينه وبين سعد الأزرق⁵⁵ وهو شاعر مثله، وهي مساجلات تشبه الأحاجي إذ هي عبارة عن لغز ينشئه الشاعر شعرا وعلى مساجله أن يفك ذلك



اللغز بببت أو ببضعة أبيات تكون على الوزن نفسه وعلى القافية ذاتها. وهذا المظهر يذكرنا بصورة أو بأخرى بالنقائض⁵⁶ لاسيما أن بعضها قد أشرب شيئا من معاني الهجاء مثلما تؤكد مناظراته مع سعد الأزرق ومنها أن نظر مُسلجَلَة إلى صفيحة مثبتة بأسفل حافر الحصان الذي كان يركبه علي الدليوي فقال:

على أنقى قديمة تحت القدم قدمها
تصعب على العزاف لا تنجمها
فأجابه علي الدليوي بقوله:

أنقى شارق تصعب على العريف
واللي عارف
حلقة زادوها أربعة طواف
مزها للولام يولمها

وهذه الطريقة في تناول الشعر وتناوله تذكر -على نحو من الأنحاء- بالمعارضات الشعرية كما تذكر بصورة أو بأخرى بشعر أصحاب النقائض⁵⁷.

وإذا كان هذا النوع يذكر بذكرك الفنين فإن له مصطلحه الخاص به إذ تطلق عليه عبارة المسقف⁵⁸ وهو بمثابة الأحجية يوردها صاحبها شعرا ويتعين على الطرف المقابل أن يجيب عنها شعرا أيضا، وإن لم يفعل ذلك بتوفيق ظل مقيدا مغلوبا على صعيد القول الشعري ويعتبر «مربوطا» كما يقال أي أنه مقيد لا فكاك له إلا إذا وفق في فك اللغز بالفهم من جهة وبالصياغة الشعرية المناسبة من جهة أخرى.

ومن المساجلات ما دار بينه وبين مساجلين آخرين من شعراء وفقهاء وأصحاب بركات⁵⁹ وأطراف اجتماعيين، فقد شاعت الروايات المتناولة أن يلتقي علي الدليوي بسعد الأزرق وتدور بينهما مفاخرات موضوعها المفاضلة بين المواطن وساكنيها فهذا شاعر الجنوب يقسم على ذم موطن الشمال لعدم اعتدال تضاريسه وكثرة منحدراته ووفرة وحله الذي لا يثبت عليه وتد حتى تنتصب الخيام انتصابها المألوف. يقول الشاعر اليزيدي:

بلادك لا زاهيه ولا ما يزهاها
ولا وين يرموا الأوتاد
مأذا من حداري وشعب تصب فيها

من حدره لحدره تجي⁶⁰ قي واد
وما هي إلا أن يجيبه علي الدليوي في نوع من التعبير الحاد والعبارات المؤذية قائلا:

دعوة من الأنبياء سابقة فيها
ببائك يا خاين⁶¹ يا قفر⁶² يا مرما⁶³
كل عام بجو مصيئين⁶⁴ فيها
وأنت ظليت بمعجلك كئدا⁶⁵
أما الصحراء أش اللي فيها
لا معلم فيها ولا واد.

وفي رواية أخرى يقول سعد الأزرق:

أفريقيا⁶⁶ أش اللي فيها
تطلع من شعبة تجي قي واد
كان القطرة⁶⁷ غالقة ظلالها⁶⁸
وليم⁶⁹ ساد الأهود⁷⁰
فا والله ما نشئي⁷¹

فيها كيف فرحل على الأكباد⁷²

وفي رواية أخرى يجيبه علي الدليوي بقوله:

لو كان تعرف خصايلها⁷³
ما تبوح بفعايلها⁷⁴ يا قفر يا مرما
أسواق ترسم⁷⁵ كل خير فيها

انفصال حتى إن الغرض الواحد لا يكاد يمثل وحدة بنائية ومعنوية منفردة قائمة بذاتها بل نجده مورّعا منجما على عدة مقطعات. أمّا المعاني فتتراوح بين التأمل في أحوال الناس وصروف الدهر ونواميس الحياة بما هي قوانين كلية متحركة في الكون عامة وفي مصائر بني الإنسان خاصة.

ومن عجب أنّ مثل هذه اللوحات قد تنطلق من اللوحة الهزلية الحاملة لنفحات من السخرية المرحّة لتصل إلى ما يمكن اعتباره حكما بالغة، فهذه مقطعة ثنائية يعرض فيها الدليوي فرق ما بين الخلي والمهموم ويقرن ذلك بقرينة واحدة دالة معبرة هي الليل في حالتي القصر والطول، وهو ما يعبر عنه في أيامنا هذه بمصطلح « الزمن النفسي » الذي لا صلة له تذكر بمدّة الزمن المادي بقدر ما له من علاقة بالحالة النفسية وما يترتب عليها من إحساس بالزمن⁹⁶. يقول الشاعر في ذلك:

ما اقصر الليل على المتهنّي⁹⁷
ومطول الليل على الكائرات اوجاعه
يا ويل من يأخذ⁹⁸ مباركة بنتي
ما تعرفشي الحنظلة م الدلاعه⁹⁹

هاهو الشاعر - في لحظة من لحظات الصفاء الذهني - يسعى إلى أن يتجرّد ويتخلّص من ميل الأهواء والاعتبارات الذاتية ليقول الحق على نفسه أو على بعض أفراد أسرته ولو كان ذلك الحق في منتهى المرارة. فهو - إذ يسخر سخرية حقيقية من ابنته المسماة مباركة- كأنما يردّد -على نحو من الانحاء- الفكرة القائلة بشقاء العاقل وسعادة الغافل¹⁰⁰، فابنته - لشدة غفلتها وتمايم سذاجتها- لا تكاد تميّز بين الأشياء ولا تفرّق بين الموجودات ولا تكاد تنفّذ ببصيرتها إلى جواهر الأشياء بل تتوقّف معرفتها لسطحيّتها عند الظاهر. لذلك كان الويل والثبور من نصيب الشخص الذي سيكتب له أن يتزوّجها.

وقد ينتقل الدليوي من الظواهر الفردية إلى الظواهر الجماعية، فمن بين الأمور التي لفتت انتباهه وشغلت باله حال المجتمع في تبدّله وتحولّه اللذين لا يرضيانه بأيّة صفة من الصفات، ذلك أنّ القيم الكيفيّة أضحت في تراجع وتدهور بينما صارت القيم الكميّة إلى تقدّم وتمكّن وسواد. يستنتج ذلك من زهاب الحياء وأفوله وقد حل محله

ناسها فراسين⁷⁶ فوق ظهور أعياد⁷⁷
واحد كيفك جا⁷⁸ مصيف فيها
يحصد فيها بمنجل كدّاد
نا بلادي الحمادة⁷⁹ شاسعة وعريضة
كل عام يوقع فيها حصاد
أمّا الصحر⁸⁰ أش اللي فيها
كان الغيم⁸¹ سادّ الاهواد

ويبدو علي الدليوي - حسب الروايات المتوفرة - حاضرا البديهة كلما سألّه أحد شعرا أجابه شعرا، ولا تخلو إجاباته الشعرية من بعض الإلمام بالمعارف الضرورية للمعاش والمعاد. سألّه شيخ جامع بمدينة تونس عن الوضوء والتميم قائلا:

يا سابر⁸² علاش تخمّم⁸³
أما أفضل الوضوء ولا التيمّم
فما كان من علي الدليوي إلا أن أجابه على الفور قائلا:

الوضوء لأهل الفريضة
جامع وميضة⁸⁴ وبركة عريضة
أما التيمّم على اللّي
محتاج قلبه يخمّم
منقوصة صلاتو كي⁸⁵
يعوم⁸⁶ في ببر⁸⁷ زمزم

وغير بعيد من هذا ما دار بين الشاعر ووالده فائزة التي عزم على الزواج منها لجمالها الفتان ومرتبها الاجتماعية الرفيعة في قبيلة النمامشة إذ أجاب علي الدليوي والدها بقوله:

على فائزه الأزرق⁸⁸ يعب⁸⁹
وخاش⁹⁰ وطن الصحاري
على فائزه واش⁹¹ السبب
غير فرّج⁹² قوم الذراري
اسمي علي راكب الصّوش
وسيفي برق اللّي⁹⁴ يشالي⁹⁵

ب) التأمّلات:

ويبدو من خلال المدوّنة المتوقّرة أنّ الشاعر تناول عددا من الأغراض كالهجاء والفخر ووصف الخيل. غير أنّ ما يسترعي الانتباه بصورة عامّة هو أنّ مثل هذه الأغراض ترد في غير استقلال ولا



ناري علي مضروب¹¹² الضئيد¹¹³
ولني¹¹⁴ مقيل¹¹⁵ للضبوعه¹¹⁶

على هذا النحو يستمدّ الشاعر صورته من عالم الطبيعة بما فيها من أساور شجاعة ذات سموم ناعمة فتأكله وسورات خارقة للعادة، فإذا بالزواحف الخاملة العاجزة لها سطوة من القوة وسكرة من الاقتدار، وإذا بالعرائن الحصينة المهيبة (وقد كانت تسكنها الليوث وتحمي حماها الأسود) تصبح مقبلا للضبوع المغفلة. ذلك هو مبحث الحسرة ومصدر اللوعة اللتين أصبح يحدث بهما الشاعر نظرا إلى تبدل الأوضاع وانقلاب الأدوار وتغير الأزمان في اتجاه الرداءة والانحطاط.

على أنّ البيتين المتقدمين ربّما اتخذّا - من حيث المغزى - بعدا آخر غير الذي سبق لاسيّما بالنظر إلى السياق الواقعي الذي أنشده فيه. تقول رواية الأستاذ الجامعي الشاعر حسين العوري نقلا عن والده (وقد كانا يمرّان بجهة تستور¹¹⁷ في طريقهما من الكاف¹¹⁸ إلى تونس العاصمة في منتصف الستينات من القرن الماضي) إنّ الشيخ إبراهيم الرياحي¹¹⁹ بعد أن أنهى بناء قصره بتستور

عدم التقدير وقلة الاحترام ونقد «الحشمة». يقول علي الدليوي وقد ضاق صدره واضطربت نفسه ودبّ إليه اليأس بعد انعدام الأمل في هذا الجيل الجديد الذي لم يعد قابلا للنصيحة بل تراه متوثبا للجدال متحفزا للمخاصمة والمنازعة والشرار.

يقول الشاعر في ذلك:

الصبر لله والخواطر قدوا¹⁰¹
والقلب واجي¹⁰² ما يريد خمام
لا عاد البو¹⁰³ يستحار¹⁰⁴ من ولدو
ولا عاد الولد يحبر¹⁰⁵ بوه في الكلام
اللي¹⁰⁶ تفدهو¹⁰⁷ للصالح يصدك
وهذا جيل ما عليه ملام

وربّما اهتدى الدليوي - في بعض الأحيان - ببديته المتيقظة ووطنه المتوقدة إلى أن يصوغ من الحكم البالغة ما يظلّ شائعا ساريا يتردّد من بعده. يقول في ذهاب الأبطال العظام وحلول الأراذل اللّام محلهم :

تموت الأحفاش¹⁰⁸ المسمّمة¹⁰⁹
وتعطي الزرايم¹¹⁰ قوعه¹¹¹

على هذا النحو
يستمدّ الشاعر
صورته من عالم
الطبيعة بما
فيها من أساور
شجاعة ذات
سموم ناعمة
مناخلة وسورات
خارقة للعادة،
فإذا بالزواحف
الخاملة
العاجزة لها
سطوة من
القوة وسكرة
من الاقتدار



وعلى نحو طبيعي إلى حد ما - إلى التأمل العميق في نواميس الكون مستندا إلى فكره وتجربته من ناحية، وإلى محيطه الديني وخلفيته العقدية من ناحية أخرى، فينظر إلى الحياة بجانبها العسير واليسير، ويرى فيما يمكن اعتباره مزيجا مثافيا من قيم الفتوة العربية ومبادئ الإيمان الإسلامي فيقتضي بأن لا يذل الإنسان لبشر ولا يخضع لأسمي وأن لا يطلب من أحد طلبا لأن ذلك يذل من قيمته وكأنما ينقص من عمره نصفًا، ويقدر فسي آخر الأمر أن يتجه على سبيل الاقتصاد إلى المولى سبحانه وتعالى باعتبار أن الله يعز من يشاء ويذل من يشاء ويبيده جميع الخير¹²¹. يقول في بعض ذلك:

وَبني ماني¹²² عبدك
ومن الطين ملست¹²³ ذاتي¹²⁴
الكبس¹²⁵ والرخف¹²⁶ بيدك
وساعات بالخير ناتي
وطلبتي في حد¹²⁷ عمرك
تنخي¹²⁸ المشطر¹²⁹ من حياتي

ويخلص الشاعر بعد ذلك إلى أن حياة الإنسان

دعا الشعراء لينشئوا في القصر أشعارا فكان أن أنشدوا عددا من القصائد في أبهة القصر وفخامته وبهائه وجماله وعظمت. وكان من بين الحاضرين علي الدليوي فالتفت إليه الشيخ إبراهيم الرياحي بعد أن أنشد الشعراء ما أنشدوا وقال له: «وأنت يا علي ماذا تقول؟» فكان أن خالف الشاعر جميع من تقدم وأنشده ذيك البيتين. ولعل متأول مغزاهما هو أن الآثار المادية والمظاهر الفاخرة مهما تكن عظمتها لا قيمة لها بالمقياس الزماني والمعياري الجوهري لأن مآلها البلى والاندثار والزوال ولا بقاء إلا للأعمال الصالحة ولا خلود إلا لما ينفع العباد ويفيد البلاد.

ومهما يكن من أمر سياق المقطعة المذكورة وتاويل مغزاهما الحقيقي فإن الناس عامة والشعراء خاصة ما يزالون يذكرونها بالقلب وباللسان لاسيما في عظيم المناسبات وجليل المواقف حتى إن بعضهم ليصنر بها قصيدته¹²⁰ ويجعلها بمثابة القلادة النفيسة يعلقها على عنق عروسه لتزيينها جمالا وبهاء ومهابة.

وكانما يتجه الشاعر بعد ذلك -بصفة تدريجية

بالمائة. ويكون بذلك علي الدليوي شاعر مقطّعات وشاعر قصائد في ذات الآن. ويعتبر الشاعر بهذا المقياس شاعر قصائد طوال، ذلك أنّه يطير ليسمع منـ[ه]¹³⁴ عندما تدعو إلى الإطالة الدواعي و يوجز ليحفظ عنـ[ه]¹³⁵ عندما يتطلب المقام الإيجاز. فشعره يطول و« يُكثّر ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ»¹³⁶. فهو في الحالة الأولى يكتفي بـ«غرة لائحة وسبة فاضحة»¹³⁷ لحذقه بالفصول وحذقه للفضول.¹³⁸ ولعلّ ذلك ما جعل قصاره «أولج في المسامع وأجول في المحافل»¹³⁹ وهو ما جعل طوالة «أهيب في النفوس»¹⁴⁰. من هنا جاز أن يقال إنّ علي الدليوي -إذا ما قيس بمقياس قول الشعر- قد احتل منزلة رفيعة لأنّه يتصرّف في فنون الشعر إذا شاء قطع¹⁴¹ وإذا شاء قصّد¹⁴². ولذلك فهو في هذا المجال الكامل¹⁴³ أو يكاد.

ومن نماذج القصائد التي اخترناها قصيدة «هذا هوى» وهي في ما يبدو مرتبطة بحادثة واقعية أثّرت في الشاعر تأثّيراً بالغاً باعتبار أنّها كانت أن تريه الموت الزّوأم رأي عين. وتتصلّ بهذه الواقعة -في حقيقة الأمر- روايات عدّة اخترنا أقربها إلى الواقع وأوثقها اتصالاً بمجريات الأمور في ذلك الزمن. تقول الباحثة جيهان كرعود في دراستها المشار إليها آنفاً: «لقد حيكت ضدّ علي الدليوي عدّة مكائد، وكانت مصادرها مختلفة باختلاف رواياتها... مثال ذلك محاولة قتله بـ«كأس السم» وهذا ما أشار إليه في قصيدته «هذا هوى يدوّخ الراس»، إذ أنّهم بتحريض قبيلته على عدم تقديم الشكاوى إلى الباي. لقد تعودّ الشاعر التردّد على مجلس الباي (الصادق باي) وقد كان معجبا بشعره مغرماً بسماعه، وذات مرّة بينما كان جماعة من عرش أولاد عيّار بصدد الانصراف من مجلس الباي إثر قدومهم للتشكيّ أبدى سخريته منهم وطلب من الدليوي أن يرشدهم إلى تنظيم لباسهم وتحسين هيئتهم، فحزّ ذلك في نفس الشاعر. وعندما رجّع أعلن فيهم قراره عدم التشكيّ للباي وأنّه سيتكفل بقض نزاعاتهم بنفسه، فاستغلّ حسّاده هذا التصرف ووشّوا به إلى الباي الذي دعاه للحضور إلى مجلسه جرياً على العادة. وقد أراد -في حقيقة الأمر- التحقيق معه في ما بلغه عنه، وإذا تأكد من

عبارة عن قدر مقدور وسطر مسطور ويقرّر أنّ من لا يسلم بذلك عبارة عن معاند مستكبر لا يخلو فكره من جحود وكفر. يقول علي الدليوي في مثل هذه المعاني:

مكتوب على الجبين¹³⁰ مسطر
واللي عندو مكتوب¹³¹ لازم يقاسيه¹³²
واللي يعاند في هذا يكفر
يقدم للي في الجبين ويمحيه¹³³

ولعلّ مثل هذا الاقتناع هو الأساس الذي سيكون محددًا في الجوانب الوجودية التي سلم بها الشاعر وأذعن لها على سبيل الاعتقاد والانقياد، وفي مقدّمته مصير الإنسان المحتوم ألا وهو الموت الذي سيكون محورا أساسيا تدور حوله القصائد بصفة خاصّة.

ذلك ما يتعلّق بالمقطّعات، أمّا ما يتصلّ بالقصائد فيجمله الجدول التالي:

القصائد	العناوين	عدد الأبيات	عدد أبيات الرواية
1	هذا هوى	39	3+10+3
2	عبادة	19	
3	بالوعد نموت محروق	32	
4	أولاد عيّار	45	
5	مسير لسباط يفلّط	10	
6	سحابي	13	
7	عيش الفلب	11	
	الجملة:	7	130

تضاف إلى ذلك ثلاث روايات أخرى تحتوي على ستة عشر بيتاً، فيكون عدد أبيات القصائد السبع 146.

وهكذا يبلغ عدد الأبيات بين مقطّعات وقصائد 254. وتكون نسبة أبيات المقطّعات 42:51 بالمائة ونسبة أبيات القصائد 57:48

صحّة الخبير أوعز يوضع شيء من السمّ في كأس
الدليوي. بذلك يتخلص منه بيسر. ويذكر الرواة
أنّ الدليوي تقطن للأمر في مجلس الباي، فاشتدّ
كربه ونفث همّه في قصيدة تأثر لها الباي فأسرع
-في اللحظة المناسبة¹⁴⁴ فكّب الكأس وأهرق ما
فيها، ومطلع القصيدة هو:

هذا هوى يدوّخ الراس
يا نفس كوني صبورة
والعمر عندو قياس
مقيّدة ثابتة سطورة
وفيها يقول أيضا:

كبّوا من ايدي الكاس
عرفوني خلف الضرورة
سمعت ناس تتلاص
كلّ حاجبة وكل محزورة
ولعلّه من المفيد أن نورد القصيدة بنصها
كلمة

هذا هوى يدوّخ¹⁴⁵ الراس
يا نفس كوني صبورة
والعمر عندو قياس¹⁴⁶
مقيّدة ثابتة اسطورة
من الله خالق الناس
وهو قادر قدورة
هذا حنظل¹⁴⁷ ومعاه درياس¹⁴⁸
م المرّ صنعوا مروره
صحنوه¹⁴⁹ داروه¹⁵⁰ في كاس
نسبوه للعيار¹⁵¹ قطوره¹⁵²
عقار¹⁵³ يطّيح¹⁵⁴ الساس¹⁵⁵ يطّيح¹⁵⁶
الجمال العقورة¹⁵⁷
صنعوه ناس نقاص¹⁵⁸
هوّنوا¹⁵⁹ الرجال الذكوره
باعوني بأقرع¹⁶⁰ فرطاس¹⁶¹
لا عندو ثواب مطهوره
ركبتهم غيرة¹⁶² وحماس¹⁶³
ودبّارهم¹⁶⁴ دبّر بزوره

يا ساكن فاس¹⁶⁵ ومكناس¹⁶⁶
شاهي¹⁶⁷ مقامك¹⁶⁸ نزوره

بعد ما ينام كلّ راس
البي¹⁶⁹ والوزارة الجبورة¹⁷⁰
كبّوا¹⁷¹ من ايدي الكاس
عرفوني خلف الضرورة
سمعت ناس تتلاص¹⁷²
كلّ حاجبة¹⁷³ وكل محزورة¹⁷⁴
وشمّيت طيب الأنفاس
كل باب طالق بخوره¹⁷⁵
ناقوني¹⁷⁶ من عالي الساس
مناظر باهية الصورة
زغرتوا¹⁷⁷ في قصب النحاس
ع¹⁷⁸ السبع دقداق¹⁷⁹ النمورة¹⁸⁰
عيار¹⁸¹ عزة الناس
ملحوظ¹⁸² الرجال النغورة
تبّاع زين اللباس¹⁸³
للزين لا للخضورة¹⁸⁴
لا نحكر¹⁸⁵ في البر¹⁸⁶ ترأس¹⁸⁷ شجاع
لي¹⁸⁸ الوعورة¹⁸⁹
يا صميّدة¹⁹⁰ يا مصماص¹⁹¹
حبالك بايدة¹⁹² غرورة
وحصلت بين لقفاص
وبانت عليك كل عورة¹⁹³
يا صميّدة فالس الفلاس¹⁹⁴
يا اللي مكسبك جادورة¹⁹⁵
يا هامل¹⁹⁶ في بلاد الناس
عندكش بلاد مشهورة
يا اللي مكسبك بل¹⁹⁷ تنهاس¹⁹⁸
ومك تشوف الضرورة
عديم الفكر والاحساس
الجاهل يعيش بالغورة
ولا قلحت في قمح الدراس
وعمرك لا خزنت مطمورة
عايش عيشة المنقاص¹⁹⁹
ثلثين حياتك شرورة
عيشتك لبن يقراص²⁰⁰
وحسا²⁰¹ افاحو²⁰² حرورة
سفل وقفر ومياص²⁰³
حياتك حياة الجبورة²⁰⁴
ملك كلب تنناس²⁰⁵
تعشب²⁰⁶ في كل بورة

ونشَقْ غَيمَ الصَّحَارِي
 وَنَرَكِبْ أَزْرَقَ قَلُوقٍ²³³
 مشهور سابق وجاري
 لا يشرب مالِحَ شَلُوقٍ²³⁴
 ولا يرعى مرج العذاري
 يعلف في شعير مدقوق
 لا تلوط²³⁵ تبنيه المذاري
 كي الطَّيْرِ²³⁶ زَعُوطٍ²³⁷ الفُروَقِ²³⁸
 سهيله يحير الجواري

ولا يكاد يفارق الحصان صاحبه فهما -فضلاً
 عن ترافقهما في الواقع،²³⁹ يتواجدان في حيِّز
 نصِّي واحد هو القصيدة إذ تجمع بين فخر الشاعر
 ووصف الجواد باعتباره مكملاً لذلك الفخر مدعماً
 له. ولولا الحصان ما كان للشاعر وجود على تلك
 الصفة ولما استطاع أن يدرك تلك الأماكن النائية
 ولا أن يطوي تلك المسافات البعيدة ولما تمكَّن من
 أن يفعل ما فعل. يقول الشاعر في بعض ذلك:

تعرف عليَّة²⁴⁰ راكب الصُّوشِ
 من الحماده²⁴¹ يجي لعمرة²⁴²
 يشقُّ مقيلاً الحنوش²⁴³
 بسيف ماضي الشفرة
 إذا عرفني الحصان مغشوش²⁴⁴
 يسهل تحتي بنزرة²⁴⁵
 عرق على الدَّيرِ²⁴⁶ كشكوش²⁴⁷
 حوافره تقسم الحجرة
 أزرق بالشهب²⁴⁸ مرشوش²⁴⁹
 مخلط شعرة بشعرة
 إلا يلوطه الرُّكاب²⁵¹ وينوش²⁵²
 لا يَكُنْ²⁵³ ولا تجيه عثرة²⁵⁴
 على لعب²⁵⁵ الجحاف²⁵⁶ مرعوش²⁵⁷
 لا زغردت عليه بشرة²⁵⁸
 يفكُّ²⁵⁹ عرايس²⁶⁰ العَطُوشِ²⁶¹
 من قبله²⁶² يردها لظهره²⁶³.

والعجب أنَّ بعض هذه الأبيات تذكر -بصفة أو
 بأخرى- ببعض شعر عنتره العبسي في جواده،
 وذلك حين يقول (الكامل):

ما زلت أرميهم بثغرة نحره
 ولبانه حتى تسربل بالدم

أما الدليوي طير قرناص²⁰⁷
 نا²⁰⁸ ربَّيت الطيورة
 صيد²⁰⁹ الخنق²¹⁰ دعاس²¹¹
 ثلب²¹² تهواني السمورة²¹³
 نركب عودات²¹⁴ الأفراس
 وإلا الحصن الذكورة
 دخلتها حروباً واعراس
 والبر نعرف خبورة
 يوم البلا²¹⁵ كيف ترداس²¹⁶
 نعمل على العدو غورة²¹⁷
 نحلف لنخليك أركاس²¹⁸
 نجعلك²¹⁹ تاكلوا النسورة²²⁰
 في حلقك ندوب الرصاص
 ودفايقك²²¹ ظال منشوره
 وفي ريقك تبدأ غاص²²²
 وكبدك ظال مجموره²²³
 على خاطر في الناس مساس²²⁴
 ومسيت الأصول²²⁵ العبوره²²⁶

(2) القصائد:

(أ) وصف الجواد

لئن كادت المقطعات تخلو من وصف للجواد
 فإنَّ القصائد زخرت بنعت لونه ووصفه مادياً
 وتصوير بعض أعضائه، من ذلك قول الشاعر:

أزرق كي²²⁷ مثيل كدرون²²⁸
 وكفل²²⁹ كي واد جارح
 شاف القمر يحسبو نور
 طلق الزغاريت فارج

غير أن وصفه لم يرد مستقلاً حتى ينطبق عليه
 مصطلح « الكوت »²³⁰، بل جاء في معرض فخر
 الشاعر بنفسه. وانطلاقاً من هذا المستوى، تبدأ
 الصلة الوثيقة بين الطرفين في التبلور والاكتمال
 لا سيما أنَّ الحصان هو العون الحقيقي الذي يمكن
 الفارس من الإغارة على الأقاليم، لذلك يتناول
 الشاعر بالوصف لونه وطبعه وشربه ومرعاه
 وعلفه وصوته وسرعته. يقول مفتخراً بضربه في
 الأفاق وتجوّاله في البلدان وفي غارته الموقفة:

من سوف²³¹ نرغب²³² نسوق



علي الديليوي وكان عواطف الشاعر تنبض في قلب جواده فإذا هما متآلفان لا في الأحاسيس فحسب بل في التعبير عنها أيضاً تعبيراً أليفاً دقيقاً، ذلك أن الحصان إذا ما أحس بأن الشاعر غاضب غضب لغضبه وعبر عن ذلك بصهيله القوي الذي يتخذ نبرة خاصة فيها الكثير من الزجر والوعيد.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يتجاوزه إلى خلجات الوجدان، فمثلاً يحرص الشاعر على اتباع النساء في مغامراته العاطفية، يهتد الحصان إذا رأى الهوادج ولا يملك السيطرة على حركاته، بل تراه لنشاطه ومراحه وأرنه بمثابة المجنون إذ يؤرّه الطرب أراً وترتعد فرائصه ارتعاداً، وإذا به يندفع من تلقاء نفسه اندفاعاً ليشارك صاحبه في «خطف العرائس» من «العطاطيش» للفوز بها بعد تحويل وجهاتها.

وهذا النوع من التجاوب العاطفي الذي يعبر عنه الشاعر ليس في ما نقدر إلا مظهراً من مظاهر التلاحم الوجداني الذي ربما عبرت عنه بعض اللوحات من الرقص الفتي وهي تحاكي حركات الفارس من ناحية وحركات الجواد من ناحية أخرى. وهذا الأمر في ما نرى يمكن أن يلحظه المرء في نوع من اليسر ودون الالتجاء إلى عميق

قازور من وقع القنا بلبانه
وشكا إليّ بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلمي²⁶⁴.

وكذلك ما قاله عنقرة (الطويل):

وقلت لمهري والقبا يقرع

تذنيه وكن مستيقظاً غير فاعس

فجاوبني مهري الكريم وقال لي

أنا من جياذ الخيل كن أفت فارسي²⁶⁵

وقد وقع تداول مثل هذا المعنى في ما بعد²⁶⁶

حتى من قبل الشعراء الذين لا صلة لهم تذكر بالفروسيّة

وبالعودة إلى الائتلاف الحاصل بين شعر عنقرة العبسي وشعر علي الديليوي، يمكن القول لإهما يشتركان في التجاوب الحاصل بين الجواد وصاحبه أو التواصل القائم بينهما، غير أن العلاقة بينهما كانت من قبيل الشكوى، ذلك أن الفارس كجهد حصانه وألح عليه حتى أخذ جراحاً وكسّي دماً إلى درجة أنه مال مزوراً وكأنه يتقي ظلمات السيوف وإصابات الرماح بينما - وهذا هو وجه الاختلاف - يظهر الانسجام كلياً بين الجواد وراكبه

وما هي إلا أن يستخلص في البيت الثاني قاعدة من قواعد الصراع في الحياة الإنسانية فيوم له ويوم عليه، بل تتمثل القاعدة المألوفة الخاصة به في أن يكون غالباً دائماً باستثناء هذه المرة التي ظهر فيها أعداؤه عليه وأوقعوا به على إثر غدر وتواطؤ وتآمر، ولكل قاعدة استثناء. يقول الشاعر:

نوحى يا قوته²⁷²
على أبىك مات في مسيوت²⁷³
ديما يجي من فوق²⁷⁴
ها المرة جا²⁷⁵ م²⁷⁶ اللوطة²⁷⁷

غير أن ظروف موته ومرآطها وتفاصيلها إنما نجدها خاصة في قصيدتي: «بالوعد نموت محروق» و«أولاد عيار»، وهما قصيدتان في غاية الطول تمتازان بتعدد المعاني المطروقة، فمن تقرير الشاعر لقبيلته وتعزيزه إيّاها جرّاء موقفها السلبي بعد موته غيلة إلى حثهم على الأخذ بثأره إلى الفخر بخصاله الفريدة على مختلف الأصعدة، فهو المقدم العفيف وهو الشاعر الخنيز وهو الجليس المرغوب في مجالسته وهو الرجل الضرب والفتى المثالي الذي تشرّبت إليه أعناق الغيد الحسان، وهو صاحب الذكر المحمود والآثار الباقية وكأنّ لسان حاله يقول على سبيل التصبر والتسلي وطمأننة النفس: «إنما المرء ذكر بعده».

وفي القصيدة الثانية يبدأ بتقرير أهله من «أولاد عيار» فيشبههم -من قرط غيظه وحنقه على خذلانهم إيّاها- بالدواب²⁷⁸ العجماء التي لا تعي ولا تحسّ، وكأنما ينزع منهم مقومات الأدمية وفي مقدّمتها الحميّة والغيرة اللتين تتطلبان الأخذ بالثأر وتستدعيان عدم السكوت على الضيم بما يدفع الظلم مهما تكن التضحيات لأنّ المسألة -كما يؤكّد ذلك- مسألة مبدئية وعملية²⁷⁹ تتعلق بالقيم من ناحية وتتصل بمهابة القبيلة وسلامتها وبقائها.

وفي هذه القصيدة المؤثرة المثيرة في الآن نفسه معاني الرثاء الأساسية إذ فيها التفجّع وفيها التأبين يضيف إليهما وصيّة. يقول علي الدليوي متفجعاً:

فكر أو عسير تأويل. يكفي المشاهد أن يتتبع في شيء من البساطة حركات البدن الراقص، فالرجلان بصفة عامة إنما تحاكيان في نوع من التوقيع الدقيق قوائم الجواد وهو يعدو أو يركض أو «يربع»²⁶⁷ أو يخبّ أو يسير. وهذه القوائم كأنما تحاكي الجواد في تقدّمه وتأخّره وفي كرهه وفرّه كما تحاكي أرنه ومراحه في حالات الانطلاق والزهو. أمّا الجزء الأعلى من البدن فحركاته هي حركات الفارس وهو ممتط صهوة فرسه فالرأس واليدان والصدر والحيّزوم تستجيب من ناحية لحركات الحصان في مختلف وضعياته وأنشطته كما تستجيب للحركات الوظيفية التي يقوم بها الفارس في مختلف وضعياته الحربيّة وما تقتضيه من دفاع وهجوم أو السلمية وهو يتنقل مصطاداً أو مرتحلاً.

وقد يتجاوز التجاوب العاطفي مجرّد التلاحم الوجداني ليصبح الطرفان المتميزان في الأصل في نوع من التلاحم البدني، فلا يكاد الرائي يميّز بين الجسمين حتى لكانهما في انسجام الحركات وتناغم الوظائف عبارة عن بدن واحد: إنّه ببساطة هذا الخلق المركّب تركيباً طبيعياً ألا وهو الفارس الجواد أو الجواد الفارس. وهذه الظاهرة يمكن أن يلحظها المشاهد في ألوان من الغناء والرقص الشعبيين²⁶⁸ من بلاد اليمن²⁶⁹ إلى بلاد المغرب العربي²⁷⁰ مروراً بسائر الأقطار التي بينهما.

والواقع أنّ مثل هذا المبحث قد يحتاج -في ما تقدّر- إلى دراسة شاملة مفردة تطرح على نفسها مهمة تدقيق النظر تدقيقاً موضوعياً في صلة الجواد العربي الأصل بفقنّون العرب على اختلافها ومن بينها الغناء والرقص الشعبيين.

ب) رثاء النفس:

لئن احتضنت القصائد نبأ الموت المفصل فإنّ إعلانه انطلق من إحدى المقطعات القليلة التي تناولت مثل هذا الموضوع. يخاطب علي الدليوي ابنته «قوتة» ويطلب منها أن تبكيه مصوّة نائحة معولة وينبئها بوفاته ومكانها «مسيوتة»²⁷¹ وهي موطن من مواطن جلاص القبيلة المجاورة المنافسة.

وقد يتجاوز
التجاوب
العاطفي
مجرّد التلاحم
الوجداني
ليصبح الطرفان
المتمايزان في
الأصل في نوع
من التلاحم
البدني، فلا
يكاد الرائي يميّز
بين الجسمين
حتى لكانهما
في انسجام
الحركات
وتناغم
الوظائف عبارة
عن بدن واحد

ساعات نسمع طروق³¹⁷
من حاف³¹⁸ صف المهاري³¹⁹

ومثل هذه المعاني المتقدمة التي تناولت التأبين
أوردها من قبله مالك بن الرّيب ضمن قصيدته
الرثائية المشهورة إذ يقول [الطويل]:

وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت
سريعا إلى الهيجا إلى من دعانيا
وقد كنت محمودا لذي الرّاد والقرى
وعن شتمى ابن العمّ والجار وانيا
وقد كنت صبرا على القرن في الوغى
ثقيلا على الأعداء عضبا لسانيا
وطورا تراني في ظلال ومجمع
وطورا تراني والعناق ركابيا
وطورا تراني في رحا مستديرة
تخرق أطراف الرماح ثيابا
ويختم الدليوي القول ببعض اللّمحات الحكّمية
بما هي عصارة لرأيه الخمير وثمره لتأملاته المليّة
فيقول:

سجدي³²⁰ تحبيه العروق
وقلبي يبيع ويشاري³²¹
الحياة في الدنيا شوقمأك³⁴⁷
الي³⁴⁸ ما يفهموش فسه

في قصيدتين طويلتين أيضا (تبلغ الأولى
اثنتين وثلاثين بيتا والثانية خمسة وأربعين بيتا)،
وهذا أمر فيه ما فيه من الغرابة التي تثير عدا
من الأسئلة أكثر مما تقدّم أجوبة معلومة. ومهما
يكن من أمر فإن هذا التماثل لا نردّه إلى تأثر
الدليوي بمن سبقه من الشعراء ولكن نعزوه -
على الأرجح- إلى اشتراك الشاعرين في تجربة
من تجارب الحياة مخصوصة باعتبار أن الموت
يهرّ الإنسان هرّا من جهة الفكر ومن جهة العاطفة
بالإضافة إلى أنّه متّصل بغريزة من غرائز بني
الإنسان ألا وهي حبّ البقاء، ذلك أنّ علي الدليوي
محدود الاطلاع على الأدب القديم في ما يظهر
وتكاد تقتصر ثقافته العلمية والأدبية على حفظ
القرآن الكريم، ولا وجود لما يدلّ على أنّه كان
يطالع الكتب الأدبية إلى جانب أنّ حياته عامرة
بالأحداث والاضطرابات زاخرة بالمغامرات

بالوعد نموت محروق
ولا من يفدي²⁸⁰ ثاري
حازوني²⁸¹ مثيل²⁸² مسروق
وتقصّت²⁸³ عليه اخباري
لا نيش²⁸⁴ لصّ ميثوق²⁸⁵
ولا أذيت جارِي
ولانيش محتاج محقوق²⁸⁶
ولا جاعوا الـذراري²⁸⁷
نتكنّى صيد²⁸⁸ معشوق
اللبّات²⁸⁹ يجوا في خياري
خدعوني في نهار سوق²⁹⁰
ولا حد من العرش²⁹¹ داري
باعوني رخيص بالطلوق²⁹²
وشمتت فيّ الـدوّاري²⁹³
والباعني علج²⁹⁴ مرهوق²⁹⁵
هوّن²⁹⁶ فحل البكاري²⁹⁷
وكان جا يحسّ ويدوق²⁹⁸
ويعرف قيمة عباري²⁹⁹
من سوف نرغب ونسوق
ونشقّ غيم الصحاري
وينتقل الشاعر إلى عنصر التأبين فيقول:

سيفي والـذرّاع مطلق
ولا من يقالد³⁰⁰ حواري³⁰¹
صعيب على من يتوق³⁰²
اسمي علي العياري
اللي عاندني مات مغروق
ولو يحائر ويباري³⁰³
نا عمتها شطوط³⁰⁴ وغروق³⁰⁵
شقّيتها جبال وبحاري³⁰⁶
ونفتح الباب مغلوق
ويهربوا الناس من غماري³⁰⁷
ونسهر في عالي الطوق³⁰⁸
الملوك يحبّوا أشعاري
الاعيان³⁰⁹ يدوروا حلوق³¹⁰
والناس يهزّوا³¹¹ شكاري³¹²
على النساء نصبوا³¹³ الدروق³¹⁴
على الثّلب يربّوا البكاري
من صبيغهم³¹⁵ تضوي البروق³¹⁶
يصعب على كل شاري

وبشخصيته قد نحلوا مقاطع من تينك القصيدتين سواء بدافع الإعجاب به أو التحسّر عليه أو التكفير عن ذنوبهم لاعتقادهم الكمال فيه وانتقاد أنفسهم له عساهم يوقّونه بعض حقوقه التي لم يدركها في حياته ولا نالها بعد مماته.

وهذا الأمر مهمّ لأنّه يمثل جانباً من الجوانب التي يلتقي فيها الأدب العربي القديم والأدب الشعبيّ لا في ما يتّصل بالسجل المعجمي فحسب بل في ما يتعلّق بسائر المعاني ومجمل الأغراض وبسائر الأشكال البنائية والصور الشعرية والصياغة الفنية عموماً، ذلك أنّ الإنسان مهما تخطّف صيغ تعبيره وتعدّد طرق أدائه هو الإنسان في أفعاله وردود أفعاله وفي فكره ووجدانه يستوي في ذلك الفرد بما هو قريحة مبدعة والمجموعة بما هي ضمير خلاق.

والهزّات التي لا تتيج له وقتاً كافياً ولا توقّر له مجالاً فسيحاً لكي يطّلع على المأثورات الأدبية والأشعار المتداولة. وبهذا المقياس يمكن للمرء أن يعتبره مبدعاً إبداعاً لا أثر فيه للاتباع، فهو في عدم احتذائه غيره كأنما « يعتسف الفلاة بغير دليل»³⁵⁴.

وإذا التفت الباحث إلى الآلية التي أنتجت مثل هذه الأشعار أمكنه أن يلمس بعض المشابهة. يقول أبو عبيدة متحدثاً عن قصيدة مالك بن الرّيب: «الذي قاله ثلاثة عشر بيتاً، والباقي منحول ولده الناس عليه»³⁵⁵. ولعلّه يمكن إلى حدّ ما أن يسحب قانون هذه الآلية على قصيدتي علي الدليوي لاسيّما أنّهما طويلتان طولا عجيباً فضلاً عن أنّهما مقعمتان بالأحداث والتفاصيل والمعاني الهجائية³⁵⁶ والفخرية³⁵⁷ والراثية³⁵⁸، ولعلّه من الجائز أن يكون النّاس خاصّة المعجبين به وبسيرته

المصادر

1- المصدر:

حيهان كرعود، الذاكرة والمأثورات الشعورية: دراسة في أخبار علي الدليوي (العياري) وأشعاره. رسالة ماجستير في العلوم الثقافية (السنة الجامعية 2005/2006).

ب- المراجع

2- باللغة العربية

× أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، شرحه وكتبه هوامشه الأستاذ سمير حابر، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب العلمية، 1412هـ/1992 م.

× أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، القاهرة، دار المعارف، 1383 هـ/1963 م.

× عبد الرزاق بنو، « لغة التواصل مع الحيوان »، (مقال غير منشور).

× أبو تمام، نقائص حرير والاخلط، عسي بطبعها وعلق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، بيروت، طبعة الكاثوليكية للأباء اليسوعيين، 1922

× عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، الطبعة الخامسة، بيروت، 1987 هـ / 1985 م.

× الأزهر الماجري، قبائل ماجر والفرانجيش خلال القرنين الثامن والتاسع عشر: في جدلية العلاقة بين المحلي والمركزي، تونس، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بطنجة.

× عبد القادر الهاني، ورقات من تاريخ سلبانة الحديث، الطبعة الأولى، دار الشيماء للنشر والتوزيع، تونس، 1991.

× ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت، دار صادر، 1399 هـ/1979 م.

3- باللغة الفرنسية

Bardin (P.), La vie d'un douar, essai sur la vie rurale des grandes prairies de la haute medjerda, Tunisie, Paris, Mouton, La Haye, 1965.

Encyclopédie de l'Islam, seconde édition, Leiden,

« Paris 1975 article « Naq aid

× ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقران، الطبعة الأولى، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، 1408 هـ/1988 م.

× أبو عبيدة (معمّر بن المثنى) نقائص حرير والفرزدق، ليدن، مطبعة برييل، 1905 هـ/1909 م.

× حفناوي عميرية، « الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس »، الحياة الثقافية، العدد 174، السنة 2006

× عنتره من شدّاه، شرح ديوان عنتره بن شدّاه، بيروت، المكتبة الثقافية، د.ت.

× ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، الطبعة الرابعة، بيروت، دار الثقافة، 1400 هـ/1980 م.

× أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1398 هـ/1978 م.

× خالد الكاتب، الديوان، تحقيق يونس أحمد السامرائي، الطبعة الأولى، بغداد، مطبعة دار الرسالة، 1400 هـ/1981 م.

فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة

عرض : جاك صبري شماس - كاتب من سوريا

المفرطة في الإحساس والدالة على رؤاها وتطلعاتها في إثبات شخصيتها والتعبير عن كيانها المتجذر عبر العصور. يتناول الباحث أحمد الحسين هذه الفنون الشفاهية عبر سبعة فصول من خلال اهتمامه بالفلكور في إطار الانتماء بالدرجة الأولى إلى البيئة التي شكلت الوعاء أو الحاضنة لهذا التراث.

«إن تراث أي أمة لا يقتصر على المدون المكتوب، وإنما يشمل جانباً مهماً في حياة الشعوب متمثلاً في التراث الشفاهي، وهو تراث وثيق الصلة بنبض الجمهور توثباً وسيكونه ورجاء وياساً وقوة وضعفاً، وهو بذلك يعبر عن ذاتية الشعب وهويته المتميزة، ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب





الفصل الأول

مدخل إلى عالم الفلكلور والمأثورات الشعبية

تحدث المؤلف عن المصطلح والتعريف والدلالة والعلاقة بالعلوم والفنون الأدبية والتاريخية والميثولوجية، وتتبع صدى الظاهرة الفولكلورية في التراث العربي القديم وقد كان انشغال العرب بالدراسات الفلكلورية كثيراً، فكان الكسائي والأصمعي والجاحظ رواداً في هذا العلم لما جمعوه من مادة شعبية وفيرة من تراث البوادي والأعراب، وقد عرف الجاحظ بنزعة الشعبية ويبرز ذلك في مؤلفاته الموسوعية «كالحيوان» و«البيان والتبيين» و«البخلاء» فالمواد التي عرضها يصب محتواها في المأثورات الشعبية وإدراكه لهذه الخصوصية وقد قال:

«إذا سمعت بئادة من نواذر العوام وملحة من ملح الحشوة والطغام فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو تتخير لها لفظاً حسناً...».

الفصل الثاني

ظواهر لهجية

يناقش المؤلف أهم اعتراضين يثاران على

الفلكلور والتراث الشعبي وهما المشافهة والمشاعية ثم طبيعة اللهجة المحلية وعرض أهم الظواهر الصوتية واللغوية التي تميزت بها لهجة الجزيرة ونعني بالجزيرة أي ما امتد ما بين نهري دجلة والفرات ثم فتتت هذه البقعة الجغرافية وسميت - سوريا - وتركيا - والعراق، والآن تطلق الجزيرة على محافظة الحسكة في سوريا.

وقد عرفت الجزيرة عدة لهجات في إطار اللغة العربية، واللهجات متقاربة بين القبائل وقد تأثرت تأثراً كبيراً وواسعاً وبشكل خاص بـ«تميم وقيس» ومن خصائص لهجة الجزيرة:

التسكين : بهدف التخفيف ومنه تسكين أواسط الكلمة مثل: رَسَل فَحَذَّ عَضْدَ في «رسل فخذ، عضد» وكذلك تسكين الحركة الإعرابية في أواخر الكلمات مثل: يعولُهن بتسكين التاء وهذا ما اتفقت عليه لهجات تميم وبكر وربيعة ووائل، والتسكين شائع في الجزيرة وكذلك الاتباع، وكسر حرف المضارعة، والميل إلى الكسر، الميل إلى المعاقبة، والإدغام والإتمام والحذف، وتشديد الواو والياء والقلب المكاني والنحت والإبدال في عدد من الحروف...».



ومنها القصيدة ، والملاحم والأساطير ودلالاتها
والأمثال والأحاجي والأغاز الشعبية.

القصيد :

وهو الشعر البدوي الموزون المقفى من حيث
الروي والقافية ويقال في وصف الشجاعة والكرم
وموضوعاته كثيرة ، وقد اشتهر في الجزيرة
شعراء في فن القصيد من بينهم الشاعر مجلود
الصليبي الذي تميز بقصيدته الفنية حيث سار
على منوال القصيدة الجاهلية فوقف على الديار
وانتقل إلى المديح والفخر والحكمة قال :

إن الرواية الشفوية للمأثورات الشعبية تمدنا
بقدر واسع من المعلومات حول تاريخ الجزيرة
وحياة عشاقرها وتنقلاتها ، وحروبها.. واللهجة
العامية كانت الوعاء اللغوي لتلك المادة، ولهجة
الجزيرة بشكل عام هي أقرب ما تكون إلى لهجة
نجد.

الفصل الثالث

فنون الأدب

يستعرض الباحث فنون الأدب في الموروث
الفلكلوري التي تعبر عن إبداعات البيئة الشعبية



ركبت أنه بمعلّمات المشاريف
ودموع عيني سيئلن كل واد
البارحة غريان واليوم ماشوف
طلعت بالديران بس الهوادي
على ظعون أكفت اليوم يا حيف
أكفو ضني مذحج فروخ الهدار
أكفوا كما دخو تحذر من الشيف
بس ألوتر بمراحهم والشداد
الملاحم والحكايات:

وهي من أشهر الفنون الشعبية لما تمتاز به من التسلية والتشويق وتنمية خيال الأطفال وما تحفل به من قيم اجتماعية وارتباطها ببيئة البادية ويطلق مصطلح «الغاروفة» على فن الحكاية التي تتميز بتنوع شخصياتها وعلى سبيل المثال الحكاية التاريخية «كعنتره والوزير سالم وحاتم وجحا».

الأمثال:

وهي تعبر عن منظومة من القيم والأخلاق والمعاملات، والأمثال في الجزيرة السورية عكست خصوصيات البيئة، وكان التعبير عن مكانة الرجال قول «الأصيل ما يعيبو جلالو» والأمثال العربية تكاد تتشابه إلى حد ما في مفرداتها ومعانيها على نطاق الوطن العربي.

الفصل الرابع

الفنون الصوتية-الحركية

يتناول الباحث الفنون الصوتية - الحركية وهي الفنون المرتبطة بالغناء والرقص ومواكب الطقوس والاحتفالات ومن بينها: الغناء الذاتي والوجداني والحماسي والمدايح النبوية وأناشيد المحيا والظهور وأغاني النذب والنعي والدبكات والآلات الموسيقية والشعبية.

الغناء الذاتي الوجداني - العتابية :

وهو فن شائع الانتشار في بلاد الشام والعراق وتتنوع استخداماته في الشكوى والفخر والعتاب والغزل والوصف كما أنه وسيلة للتعبير عن العواطف والمشاعر الذاتية للإنسان ، يقول أحدهم:

أبات الليل جن بحشاي كانون «موقد النار»
على الحأجب على المكرون
كالنون «حرف النون»
يزرع الكلب ما يزويه كانون «شهر معروف»
النايل : وهو لون من ألوان الغناء الذاتي يجري على منهوك البسيط والنايل في الجزيرة من الفنون المستقلة بذاتها ويعبر به عن المشاعر الذاتية والقضايا الإنسانية والوجدانية إنه إبداع شعبي كقولهم:

البومه الـ بالجفف ساهرتها
وتكول يازي حزن دنياك ما دامت
الهوسة: وهي لون يثير الحماسة يؤدي

ياسكثومين فضه
وغزلان يائيرانو
وغناء المرأة من أجل حلب البقرة، حيث ترحب
بالبقرة وتصف زينتها من أجراس وخرز تطوق به
عنقها خشية عليها من عين الحاسد تقول:

جت تحكك بالمراس
أم السنايل والجراس
الفصل السادس
طقوس المطر

وهي جزء من طقوس الخصب ذات الأهمية
الكبيرة في حياة الجزيرة لاعتماده على الزراعة
والرعي ويتجلى ذلك في أم الغيث وصلب العدة
أو المحراث وحورة النساء والقرايين وصلاة
الاستسقاء وأغاني هطول المطر.

طقوس المطر في الجزيرة: أشرنا سابقاً إلى
أن الجزيرة ممتدة ما بين نهري دجلة والفرات
وهي الجزيرة السورية والطقوس في الجزيرة
تعد تراثاً شعبياً متنوعاً وفي مكوناته الأهازيج
والأغاني والرقص، وتختلف الطقوس بمسمياتها.

1 - طقوس أنثوية: تؤدى المرأة من أشهرها
طقس «أم الغيث» وهو مشهد غنائي.

2 - طقوس ذكرية: ويختص بها الرجال وأبرزها
«صلب العدة» وهو يقوم على فكرة الاتصال
والإيحاء، وطقس القربان حيث تعد الذبائح
لوجه الله.

3 - طقوس الأطفال: ومنها أهزوجة «طلعة
الشميسة» وهو طقس احتفالي غنائي راقص.

وتورد للقارئ أنشودة أم الغيث تبدأ بالدعاء
ووصف الجذب ثم الرجاء لهطول المطر والتضرع
لله أن يجود بالغيث، وهذا مقطع يحث النساء على
بذل الصدقات بسخاء.

أم الغيث غيثينا
بلي بشيت راعينا
راعينا حمد أكرغ
لو سنتين مايزرع
أم الغيث يا ربه
الفصل السابع

بايقاع جماعي ويسمى أحياناً «الحندة» إذ يغني
أحد الرجال مقطعا ويردد الآخرون هذا المقطع من
بعده كما قيل عندما دحرت بعض العشائر القرانية
القوات الفرنسية في تل خشام:

ربعي دوم مونسين البر
عداية وجيايه منشر
مسكين العُدوان من مر
كلهم نشامي ومسطر
العنبوزي محارب دولة
تبالي دفنكه ومشط مبحر
من رأس خشام أحدرناهم
تسمعيه ومعمو وياهم

الفصل الخامس

أغاني العمل

خصص هذا الفصل لأغاني العمل من رجال
ونساء، ومن ذلك الأهازيج والأغاني التي تقام عند
الحصاد وفلاحة الأرض وسقاية الماشية وغزل
الصوف وإعداد بعض الأطعمة، وأداء بعض
الأعمال التي يقوم بها الناس في الجزيرة السورية
والتي امتدت تأثيراتها المتبادلة إلى بيئات عربية
مجاورة.

ورد الغنم: ويقصد بها سقاية الماشية
والعمل شاق ومجهد يشترك فيه الرجال والنساء
ويقصد بالغناء إثارة الحماسة لسقي الأغنام يقول
أحدهم:

وزدت الدغوم
عاجليين تحوم
لووني حاضرها
لدغى كمي يغوم

الحصاد: اعتمد الفلاح سابقاً على جهده في
أعمال الحراثة والبذر والحصاد ويستخدم القدان
وهو آلة من خشب تنتهي برأس حديدية يسمى
سكة يربط على رقاب البغال، تقول فتاة في قدان
حبيبها:

كل حواريت حلت
عيني على فدانو



تسمى في اليمن ((بيدان بيدان)) ويهتفون عند
اللعب بها :

بيدان بيدان
حالي سويدان
يا الله يا إخوان
فلعب بيدان

إن مائة هذا التراث تتقاطع في بعض جوانبها
مع نصوص ونماذج غير عربية مما يعطيها عمقاً
واسعاً وتفاعلاً إيجابياً يدل على انتقال الموروثات
الشعبية عبر حدود الزمان والمكان وانتشارها بين
الشعوب.

العاب الصبيان

أورد المؤلف ما يربو على الثلاثين مثالا
برزت فيها خصوصية الأداء الصوتي والحركي
وعناصر البيئة والامتداد الجغرافي المعبر عن
التواصل والانتشار ووحدة الطابع الفلكلوري
العربي ، وتقاربه في البيئات العربية ومن هذه
الالعاب مجوز ولا فرد ، حبل بكر لعبة العجايب
رن رن يا جرس وغير ذلك كثير ولعبة رن رن يا
جرس يتخلق الصبيان على شكل دائرة ، ويحمل
أحدهم وراءه منديلاً ويركض ويفنسي رن رن
يا جرس ويردد الأطفال الجالسون بصوت عال ،
وأن يحمل الخاسر الرابع على ظهره وهذه اللعبة

أفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

نظام الأعراس
في المغرب

نموذج قبائل بني وراين الأمازيغية

ادريس مقبوب — كاتب من المغرب

تجسد العائلة في المجتمع القبلي لآيت وراين النواة الأساسية في كل تشكل اجتماعي. لذلك، يجد المتتبع للتكوين المورفولوجي لقبائل آيت وراين، نفسه أمام بناء اجتماعي ممتد يصل إلى أكثر من أسرتين في المنزل يسهر الشيخ الكبير على تدبير أمور البيت إلى جانب زوجته. وهكذا، فإن الحياة الاجتماعية بدون عائلة لا طعم لها في المجتمع الورايني، بل إن الشاب الذي يبلغ سن الزواج لا يترث أبوه حتى لاستشارته في أمر تزويجه من فتاة تناسبه و تناسب أهله. بل يصبح هذا الشاب، إن لم ينخرط في مؤسسة الزواج، فردا منعزلا لا قيمة له، وأهميته ثانوية ولا يتم الاعتراف به إلا بعد الزواج.



اجتماعي متكامل يظهر في شكل لوحة فسيفسائية تستقطب الواقد من المدينة لينصهر ضمن هذه اللوحة الجشططية. على هذا الأساس، لا ينبغي اعتبار الزواج عند قبائل آيت وراين خاصاً بها ما دام الكل ينخرط في ممارسته إذا تصادف وجوده مع مناسبة زواجية. أو بالأحرى، لا ينبغي اعتبار الأحيدوس الورايني، ومن ثمة القولكلور على وجه العموم، بدويًا صرقيًا، كما أنه لا يختص طبقة اجتماعية معينة.

في تحديد المفهوم (الأحيدوس):

لا يجب النظر إلى « الأحيدوس » بأنه القول الشعري فقط الذي يتفرع إلى نوعين وهما: « تيفارت » و « الذكر » اللذان يتقاربان كلياً في المعنى والشكل، ولكنه عبارة عن لوحة يتمازج فيها القول مع التعبيرات الجسدية ومنظومات اللباس⁵، مما يجعله « نظاماً دلاليًا قائماً بذاته، ولكنه ليس بمعزل عن الأنظمة الأخرى المرتبطة بها، أي أن طقس أحيدوس هو بمثابة مختبر تعلن الثقافة من خلاله عن تجلياتها القيمية، الاجتماعية والفنية، الجمالية والأخلاقية. ويتأسس كنظام على حدين أو فريقين: فلا يقف الفريق إلا في مقابلة فريق آخر، لا بد من المحافظة على الشكل النصف الدائري، وهي مهمة يساهم فيها كل الأفراد سواء المؤيدين للطقس أو المتابعين له. وينبغي كذلك على تراتبية تتمظهر في:

وجود مركز يمثله الشيخ و مساعده،

وجود هامش يمثله باقي الأفراد⁶.

ما هي إذن، المراحل التي يمر بها الزواج لدى قبائل بني وراين؟ ما هي الآليات والإجراءات المتخذة عند كل شوط؟

لقد تم تقسيم هذه لمراحل حسب الشكل التالي:

ما قبل الخطوبة،

الخطوبة الأولى،

الخطوبة الثانية (أمعرب) إضافة إلى تحديد

المهر و تحرير العقد،

ما قبل العرس (الدفع)،

لباس العريس،

ليلة حناء العروس،

إن العائلة، إذن، هي العنصر الأساسي والحيوي للحياة الاجتماعية في المجتمع القبلي الورايني وهي السبيل إلى حركيته و ديناميكيته.

وكل المجتمعات الإنسانية، يمر تكون العائلة الوراينية عبر مؤسسة الزواج حيث الخضوع للآليات و ميكانزمات تعطيه تميزاً ينفرد به المجتمع الورايني، وإن كان في بعض أبعاده يتقاطع مع نمط الزواج السائد لدى قبائل أخرى كالمجتمع القاسي مثلاً².

وهكذا، نجد أنفسنا أمام مجموعة من التساؤلات حول ممارسة طقوس الزواج في المجتمع الورايني، وتستوجب الإجابات عنها القيام بمقاربة أنثروبولوجية تعتمد على الوصف والملاحظة والمقابلة. فكيف يتم الزواج لدى هذه القبائل؟ ماهي الأشواط التي يمر عبرها؟ كيف تتم الخطبة؟ ما هي آلياتها؟ ما هي مستلزمات العرس الورايني؟ وقبل كل ذلك ما هي دوافع الكتابة عن العرس الورايني؟

جدير بالإشارة، قبل التطرق للتساؤلات السابقة، أن نضع إطاراً جغرافياً وطبيعياً لقبائل آيت وراين، والتي يمكن حصرها في منطقة الأطلس المتوسط الشمالي الشرقي. تمتد هذه المنطقة إلى حدود هواردة بمدينة كرسيف شرقاً وقبائل آيت سغروشن إلى الجنوب الغربي وشمالاً بقبائل غياثة و مدينة تازة وغرباً بقبائل لحياينة وآيت سادن.

إن الحديث عن الزواج و طرحه موضوعاً للبحث لا يجب النظر إليه كثقافة طوباوية أو كقولكلور فيثشي³، لأن ما يعاينه الآن وما يتعرض له من انقراض ممنهج ومقصود يدفعنا إلى ضرورة الحفاظ عليه عبر كتابته و توثيقه. و لكل مهتم بالأدب الشعبي، والشعبي منه على وجه الخصوص، اقتحمت هذا المسكوت عنه من منطلق أن الزواج هو في حد ذاته ليس أداة من أدوات الترفيه الاجتماعية فحسب، ولكنه، قبل ذلك، وسيلة للتواصل الاجتماعي. وهكذا سيضحي الزواج، وعلى وجه التدقيق ممارسة الأحيدوس، قناة من قنوات التلاقي والتبادل والتبليغ، فلا تلامس أثراً للثقافات الاجتماعية ولا يلزم طبقة اجتماعية دون أخرى⁴، بل الكل يذوب ضمن نسيج

إن الحديث عن الزواج و طرحه موضوعاً للبحث لا يجب النظر إليه كثقافة طوباوية أو كقولكلور، لأن ما يعاينه الآن وما يتعرض له من انقراض ممنهج ومقصود يدفعنا إلى ضرورة الحفاظ عليه عبر كتابته و توثيقه.

**تنص أعراف
وتقاليد قبائل
آيت وراين أن
زواج الشاب
البالغ من فتاة
ما يمر عبر
عائلته عامة،
ووالديه بدرجة
خاصة، وأمه
على الوجه
الأخص.**

المناسبات الاحتفالية فتثيرها من حيث المعايير الجمالية: القد، الشعر، جمال العينين... تناقش المقترح مع زوجها لتطلب من إحدى صديقاتها التوجه إلى عائلتها لمراقبتها على مستويات أخرى، كالخبرة في اللياقة والخدمة المنزلية، والاحتشام؛ ويحصل كل هذا دون إشعارها أو تحسيس عائلتها بذلك.

تعود هذه المرأة، وتدعى في المعجم الأمازيغي الورايني «طرقاست»، بالجواب على طلب والدته الشاب بالإيجاب، فتخبر زوجها بذلك، ثم يحددان يوما للذهاب فيه إلى عائلة مشرور الزوج بعد إعلامهما بذلك.

يجب التأكيد أن أم العائلة هي التي تأخذ على عاتقها مسؤولية اختيار خطيبة ابنها. أما الفتى/ الشاب فليس له الحق في ذلك، بل لا تتم حتى استشارته في هذا الشأن، ولا يقوم بأية مبادرة في هذا الإطار. إنها الفكرة التي أكدها لوطورنو في كتابه « قاس قبل الحماية » عندما خصص الفصل الثالث من الكتاب السابع، للزواج في المجتمع القاسي⁷.

2. الخطوبة الأولى:

بمجرد ما أن يقتنع الأب/أو رب العائلة بالفتاة المقترحة من طرف زوجته و يقبل بها حسب الوصف المقدم له عنها، تقوم الأم بالخطوة الأولى، حيث تطلب من بعض جاراتها أو قريبات الابن (العمة أو الخالة...) الاستعداد للتوجه عند عائلة الفتاة لتطلعها بشأن الزيارة. وما أن يصلن إلى عين المكان حتى يتم الترحيب بهن فتنفضل إحداهن لإطلاع أم الفتاة بمقصود الزيارة بعد تناول كأس شاي يتخلله حديث عن قضايا نسائية مرتبطة عادة بالشغل والاعتاب المنزلية... وقد يكون العريس في هذه الأثناء على علم بما يجري.

وشيء طبيعي ألا تقدم الأم الجواب النهائي، إذ تطلب من ضيفاتها مهلة للتشاور مع زوجها، وهي في العادة، إشارة أولى لقبول الفكرة دون الحسم النهائي فيها.

خلال هذه الفترة التي تمكثها أم العريس عند عائلة الفتاة (وعادة ما تكون أمسية)، تحاول قدر

ما قبيل العرس: (شات) أو ليلة العروس،

حفل العرس: ليلة العريس،

ما بعد العرس:

اليوم الثاني،

ليلة الدخلة،

اليوم الثالث، أو يوم الصبوح ونهار حل

الرأس،

اليوم السابع،

1. ما قبل الخطوبة:

تنص أعراف و تقاليد قبائل آيت وراين أن زواج الشاب البالغ من فتاة ما يمر عبر عائلته عامة، ووالديه بدرجة خاصة، وأمه على الوجه الأخص. و يعني البلوغ في الثقافة الشعبية لقبائل آيت وراين، قدرة الشاب أو الفتاة على تحمل مسؤولية إدارة البيت حتى وإن كانت العملية من صميم أدوار الكبار. وهو ما يعني تأهيله و البحث له عن فتاة تخلف له ذرية للحفاظ على استمرارية الدم و اللقب العائلي.

وهكذا، تشرع الأم في عملية البحث عن فارسة أحلامه دون علم منه، ويتنسيق مع والده، مستعملة في ذلك جميع الأساليب وفي كل المناسبات. تلجأ الأم، إذن، إلى التشاور مع صديقات لها تثق بهن لأجل تعيين فتاة من القبيلة أو الدوار. وبمجرد ما أن تقع عينها على إحداهن حتى ترسل في، هذا الشأن، رسولا، وقد تكون امرأة في سنها وخبرة بشؤون النساء لتعقب خطاها و مراقبتها على مستوى قوة التحمل وبعض المقاييس المتعارف عليها.

الأم لا تقوم بهذه الخطوة إلا بعد استئذان زوجها وأخذ موافقته، فإذا اعترض على ذلك تم غض الطرف عن الفتاة المعنية وتم استبدالها بفتاة أخرى تليق بمقام العائلة الخاطبة. وغالبا ما يتم اختيار الخطيبة وفقا لمعايير اجتماعية متداولة، بحيث لا تستطيع العائلة الباحثة عن زوجة ابنها قصد عائلة أخرى ليست في مستواها الاجتماعي من حيث الوجاهة و المكانة الاجتماعية الرمزية لطلب ابنتهما خشية رفضها، مما يجعلها تبحث عن العائلة الأنسب لها اجتماعيا.

وقد يحدث أن «ترمش» الأم فتاة في إحدى

الاتفاق على واجبات هذه الزيارة.

يصل الموعد المحدد للذهاب، يقتني الأب مستلزمات الخطبة الرسمية من البسة (وقد تكون لبسة واحدة) وخضراوات وكمية من اللحم، فتكون هذه المشية رمزية لأنها تقتصر على والدي الابن وأحد أقربائه. تتم الجلسة الأولى الرسمية بين العائلتين، يكون موضوع الحديث فيها محدودا نسبيا ومرتبطا بالحياة اليومية إلى حين الانتهاء من وجبة الغذاء ليتم الاتفاق على موعد الخطوبة الثانية ومستلزماتها.

3. الخطوبة الثانية:

«أمعرقب» وهي المفردة التي تطلق على الخطوبة الثانية عند قبائل آيت وراين. إنها العملية التي تقصد فيها العائلة الخاطبة بيت العروس بشكل رسمي و أمام الملاء. فإذا كانت الخطوبة الأولى تتم بنوع من السرية تقاديا لأقاويل الناس والنميمة في هذه العائلة أو تلك، فإنها الآن تتم علانية يصطحب فيها أهل العريس مجموعة من ذوي القرابة والجيران بعد أن تخبر عائلة الفتاة باليوم. كما تعمل هذه الأخيرة على إخبار أقرباء الفتاة والجيران ليتم إعداد القضاء.

تقوم عائلة الشاب بإحضار جميع مستلزمات «أمعرقب» بدءا من الذبيحة (كبش) وكل مستلزمات الإطعام (كسكس، زيت، سكر، توابل...) وبعض الهدايا الخاصة بالفتاة. وهكذا، تتوجه العائلة نحو بيت أهل الفتاة صباحا حيث تجد في استقبالها أب الفتاة إلى جانبه أبناءه الكبار في حالة تواجدهم، وعمها وخالها وبعض الجيران. وبمجرد وصولها يرحب بهم هؤلاء، ويتم إدخال المستلزمات السابق ذكرها إلى البيت، أما الذبيحة فعلى الحين يتم ذبحها وهو إعلان رسمي، في ثقافة الإنسان الورايني، عن المصاهرة بين العائلتين.

ينشغل الضيوف بتبادل الآراء والأحاديث حول قضايا ومشاكل الحياة في البادية، فيتحول المشهد من الاستعداد للحرس إلى مشهد اجتماعي تطرح فيه حاجيات القبيلة من ماء أو أرض أو مراعي أو غنم... هكذا يصبح الزواج عند قبائل آيت وراين ليس فقط مصاهرة عائلتين وإنما قناة من قنوات التواصل الاجتماعي.

الإمكان لمح الفتاة التي جعلتها حشمتها لا تجاريهن في تبادل أطراف الحديث أو شرب الشاي. ورغم أن القواعد الاجتماعية كانت تفرض على الفتاة عدم الظهور للأئي يقدمن لخطبتها انسجاما مع اللياقة والأعراف.

ومع أن الفتاة دائما تمارس نوعا من الحذر والاحتراز حتى لا تكون عرضة للأعين التي تتربص بها، فإن إحدى الخاطبات، وقد تكون الأم، تطلب رؤيتها فتنادي عليها أمها للمجيء للسلام على الحاضرات. تظهر حينذاك علامات الرضا والقبول على محيا الخاطبات، خاصة أم العريس، إذ بمجرد ما أن تسلم عليهن حتى يرفق ذلك بعبارة التكبير (تبارك الله، الله يعمي عين الشيطان...)

تنتهي الزيارة الأولى بالاتفاق بين النساء على ضرورة الإسراع بالرد ويتوديع كل منهن وتوجيه الدعاء لله لتحقيق مقصودهن.

تعود النسوة إلى حالهن، وتصل الأم إلى بيتها، تقدم نتيجة زيارتها إلى زوجها وربما إلى ابنها كذلك. يصل الموعد المتفق عليه من طرف الخاطبات وأم الفتاة، فتقوم أم الشاب بزيارة ثانية إليها لاستقصاء الخبر النهائي، فإذا حصل الاتفاق والقبول صرحت لها بذلك، وإذا كان العكس، فالرفض يتم بلباقة وآداب على شاكلة أن أبيها ما زال يفكر في الأمر، أو أن الفتاة ما زالت مترددة، إلى غير ذلك من أشكال الرفض المهذب.

تستقبل الأم الخاطبة من جديد من طرف عائلة الفتاة، وهذه المرة قد تكون لوحدها، ولا تنتظر كثيرا لتلقي الخبر، إذ تزف لها أم الفتاة بأن ابنتها لابنها (الخاطبة) وتدعو لها بالكمال. تنهيان الحديث المرفق بالشاي أو القهوة في وقت وجيز، ويطلب من الأم الخاطبة أن تجعل الفتاة في مكانة أولادها. تنصرف الأم الخاطبة إلى حالها بعد أن ودعت الفتاة وأمها مؤكدة على رغبتها الجامعة في الفتاة، وتنقل الخبر إلى زوجها وإلى ابنها إذا تم إقحامه في الأمر.

تقف هنا مساعي الأم الخاطبة، ليفسح المجال للآباء للتداول في الأمور الصعبة بدءا بالخطبة الرسمية. يتم تحديد الموعد لمناقشة حيثيات أمر الزواج وتحديد الوقت المناسب لزيارتهم مع

العريس أو أخته بتسليمها لأم العروس لوضعها في مكان آمن.

وفي هذا اليوم، كذلك، يتم تحديد موعد يوم تحرير العقد بعد أن يتسلم أب العروس المهر الذي اتفق عليه خلال الخطوبة الأولى أو الثانية. وعادة ما يكون اليوم المتفق عليه هو يوم السوق الأسبوعي حيث يتوجه العريس وأبواهما إلى السوق ويتم الالتقاء هناك عند أحد العدول، فيتم تحرير العقد بحضور الأربعة، ويقرأ على مسامعهم قصد اطلاعهم على مضمونه.

وخلال اليوم ذاته يلجأ العريس وأبوه إلى اقتناء المواد المألوف شرائها أسبوعيا، خاصة وأن اليوم هو يوم تحرير عقد القران. إنه اليوم الذي يحس فيه العريس بالفعلة قد ارتبطا، وبالنسبة للعائلتين انصهرتا في قرابة دموية.

بعد الانتهاء من تحرير العقد، وشراء الحاجيات الأسبوعية، يعود الجميع إلى حاله، حيث الموعد، هذه المرة، هو منزل العريس إذ ينادى على أهل العروس وعملها وخالها لتناول العشاء جميعا عند أهل العريس، ويدعى ذلك بـ «أمشي الكاغيط» أي عشاء عقد الزواج.

5. ما قبيل الزواج:

تفاوتت آراء المستجوبين حول عادات الزواج عند قبائل بني وراين، خاصة ما يتعلق بليلة حناء العروس والعريس. فحسب روايات البعض تنظم هذه الليلة بالنسبة للعروس خلال الأيام السبعة قبل العرس، وحسب روايات أخرى خلال ليلة عرسها (شات) أو بالأحرى صباح تلك الليلة.

5.1. ليلة حناء العروس:

والمهم في كل هذا، أن فترة قبيل العرس تمتد من يوم الدفوع إلى يوم تنظيم العرس، وخلالها تقام ليلة الحناء لكل منهما، إضافة إلى عملية لباس العريس و ليلة عرس العروس، وانتهاء بليلة العرس، وهي الليلة التي تروح فيها العروس إلى بيت الزوجية.

سواء أقيمت ليلة حناء العريس خلال ليلة عرسها أو قبلها، فإن أبيتوسها⁸ كان ينتظم وفق قواعد ومعايير اجتماعية مضبوطة. وهكذا، حينما تكون هذه العملية تقام خلال ليلة عرسها، أي بعد

في هذه الأثناء، تكون النساء، من جهتهن، وفي مكان إقامتهن يتناولن في أمور نسوانية منتظرات وجبة الغذاء. وقد تطلب الأم الخاطبة، في هذه الحال، من العروس الجلوس بجانبها.

يسير كل شيء على هذا المنوال، إلى حين الانتهاء من وجبة الغذاء، لينصرف الحاضرون كل إلى حال سبيله باستثناء أهل العروس و العريس، وبدرجة أخص الوالدين، حيث يتم البت في يوم «الدفوع» وتحرير العقد والمهر. أما الفترة التي تفصل الخطوبة الأولى عن الثانية فقد تمتد من سبعة أيام إلى شهر أو أكثر.

4. يوم «الدفوع»:

وهو اليوم الذي يتم الاتفاق عليه من طرف أهل العريس و العروس لتقديم حاجيات ليلة العرس وليلة حنائها. وعادة ما يكون هذا اليوم قبل العرس بأسبوع. فإذا كانت الخطبة الأولى والثانية تتمان في غالب الأحيان خلال الخريف، فإن العرس عادة ما يكون خلال فصل الصيف، حيث يتفرغ الكل للفرح و النشاط بعدما تم الانتهاء من المحصول الصيفي.

وهكذا، يتفضل أهل العريس بتسليم ما تم الاتفاق عليه من مواد و هدايا للعروس ستحتاجها خلال ليلتها (الحناء و العرس).

وجرت العادة على أن تكون المواد المقدمة في هذا اليوم تتكون من دقيق وسكر وزيت و توابل وخضر و نباتات و كسكس و هدايا أخرى من قبيل اللباس و الشربيل.... وهي مواد يتكفل أب العريس بإعدادها.

تسلم كل هذه الحاجيات في جو فولكلوري (فرقة «إعزابين» أو «إلعبين» وهي فرقة فولكلورية تردد لازمة/أنشودة/اللغا) تنطلق من منزل أهل العريس نحو بيت أهل العروس. وأثناء الوصول، يتم الترحيب بالجميع و تتناول وجبة الغذاء هناك أو اللمة (le goûté)، ويعود كل إلى حاله للاستعداد للعرس.

ما أن يصل الموكب إلى أهل العروس حتى تتسلم أم الفتاة المستلزمات، ويتم ذبح الذبيحة، فيشرح في إعداد الغذاء. أما حاجيات العروس الأساسية من لباس وحلي و هدايا، فتقوم أم

أتي أرب د سعد إزیدن أتسليت الله يزیده سعدا لك يا عروس

ويمارس طقس الغرامة بوقوف شخصين أو فتاتين أحدهما على يمين العروس والثاني على يسارها وفي قبضتهما عصا من القصب يلاقيانها بضربة سيف، و مناديان على كل شخص قريب منهما في جو حماسي، ويرددان ما يلي:

أحناوين أحناوين، من جنا إحيه الخير

وبمجرد البدء في إعطاء الغرامات (هدايا)، يشرع في ترديد: والله مع فلان، والله مع فلان، وراه حن ب.....، يرقق ذلك بزغاريد نسائية. يستمر الحفل إلى حدود الصباح ويتخلله في بعض الأحيان مستملحات كالمناداة على كل من هو قريب من العروس ولم يقدم هديته، كوالديها مثلاً إذا تخلفا عن غرامتهما، إن ينادي عليهما المناديان قائلين:

أيماس نتسلت فلات آيم نغار (ننادي على أم العروس فلاتة)، فلا يكفان على المنادة عليها إلا بعد أن تستجيب للطلب. في نهاية هذا الطقس، تجمع هذه الهدايا وتعد أمام الملاء ويجهر بها أمام الجميع وتقدم للعروس.

إذا أقيم حفل الحناء قبل ليلة عرسها (شات) بأيام، فإن العروس تتكلف باستدعاء أهل الدوار، حيث تقوم بزيارة منازلهم رفقة خادمتهما (الوزيرة) التي تخاف عليها، فتتقدمها في السير تقاديا لكل مصيبة قد تدبر ضدها من طرف أعدائها. وهكذا تستضيف من كل منزل أسرة تقدم لها هذه الأخيرة هدية رمزية قد تكون نقودا، أو هدايا أخرى بسيطة كتزيين يديها بالحناء تقديرا لها واحتراما لقدسيتها، حيث تضحي العروس بمثابة الرمز الطاهر و مصدر القدسية و الفأل الحسن.

أما إذا تم ذلك خلال ليلة عرسها، فإن عملية الحناء تقام بعد الانتهاء من طقس الأحنوس، حيث تشرع إحدى قريباتها أو أخواتها بتزيين يديها بالحناء و مستتبعاتها من الأدوات التي أرسلت لها في «الدقوع»، وتفتح الغرامة بعد ذلك. بعد الانتهاء من الحناء و تناول وجبة الفطور، يستسلم البعض للنوم لمدة قليلة، والبعض الآخر للحديث الثنائي حتى تشرف وجبة الغذاء، حيث يهم الحاضرون

إلباس العريس الزي الخاص بالعرس، وتوجه أهل العريس، مع فرقة فولكلورية، للاحتفال معها بليلتها، يجدون في انتظارهم أهل العروس. وبعد الوصول تشرع الفرقة الفولكلورية (إعزابن / إلعابن) في ترديد لازمة / أنشودة في شوط غنائي بهيج حيث يشاركونهم في ذلك كل من يستهويه طقس الأحنوس من المتواجدين. بعد تناول العشاء، يتواصل الحفل، وهذه المرة، بتقابل فرقتين في شكل مبارزة شريفة إلى أن يحل الصباح، حيث يتم فتح باب الغرامة بعد انصراف المدعويين الرسميين وعودتهم إلى منازلهم ليفسح المجال لأقرباء العروس و العريس للمشاركة أو بالأحرى للمناقسة على من سيدفع أعلى غرامة. تعمل أم العروس أو أختها الكبيرة المتزوجة على إحضار طابق يحتوي على حناء و بيض و قالب سكر و (أموشكن⁹)، والكحل، والخاتم والحلي ثم الخنديرة و الشربيل. يشرع في إقامة الحناء إذ تعتمد إحدى الفتيات إلى تزيين يديها ورجليها، وهي عملية يختلف مضمونها عن مضمون ليلة الحناء عند أهل فاس و التي تعرف بـ «التقويسة»¹⁰. ترافق هذه العملية زغاريد و أهازيج نسائية، بحيث يتم البدء بالبسملة:

باسم الله و بالله نبديشش أرب⁽²⁾

باسم الله بدانا بك يا رب

أس بدان الطلبة

ما يبدأ به الطلبة (حفظة القرآن)⁽²⁾

إز لان خ النبي مونند الحباب نغ

قوموا يا أحبابي لترديد أناشيد حول النبي

أنفرح شواي أنصرط إتسلت نغ⁽²⁾

لنفرح قليلا بإلباس عروسنا

وبعد تزيينها بالحناء، يتم ترديد بعض الأهازيج الشعرية الأخرى من قبيل:

مد يدك يا خت مد يدك نحن ليك

راه الحنة جات من فاس، جابوها جواد لناس

واس احنان إلا لا وس حنان

من حنى لسيدتي من حنى لها؟

للا فاطم الزهراء أياس احنان

للا فاطم الزهراء هي التي حنت لها

الحن نم المزور أتسلت

حناؤك الأولى يا عروس



والرجال، الكل موجود هنا في هذه اللحظة. إنه قضاء قسيح يتوسطه كرسي مخصص للعريس للجلوس عليه، و أمامه طبق يشمل على قالب سكر وبيضتان و الملايس الجديدة (جلابة بيضاء، وسروال فضفاض، وتحتية، وزرة، وجوارب بيضاء، وبلغة، وعطر...) يتطوع أحد كبار الجمع والوجهاء، أو أحد أقربائه للبدء في إلباس العريس وسط أهانيج و أناشيد الفرقة الفولكلورية التي تكون في البداية مقسمة إلى فريقين سرعان ما تلتصق مشكلة دائرة لا بداية و لا نهاية لها تدور على العريس والحاشية التي تسهر على إلباسه. إنه جو حماسي حيث الكل مغمور بالفرح والابتهاال.

يبدو العريس بهذا اللباس في أبهى حلتة كأنه الصفاء و الطهارة و القدسية حيث لا شيء يعلو فوق كلمته، إنه سلطان بالفعل، يأمر ولا يؤمر. وما أن يتم الانتهاء من عملية الإلباس حتى يشرع أحد أفراد الفرقة الفولكلورية في المناداة على كل أقرباء العريس مسائلا إياهم عن هديتهم للعريس/ مولاي السلطان، كما في المثال التالي:

(أيماس مولاي فلانة آيم نقار) أم مولاي السلطان فلانة هي التي تناديها و نريدها. ولا يتم الكف عن مناداتها إلا بعد تلبية الطلب، ليتم الانتقال إلى قريب آخر، قد يكون هذه المرة الأخ أو الأب أو... إلى أن تتم تغطية كل أفراد الأسرة

إلى تناولها و الاستعداد لإلباس العروس الزي الخاص بالعرس، وهي الحاجيات التي بعثت لها في يوم (الدقوع)، ويتكون هذا الزي من اللباس الداخلي (بيجامة، سروال أبيض)، تبردوحت، القبة التي يؤتى بها في يوم الإلباس. يحدث كل ذلك في جو مليء بالخشوع و التأثر.

5.2. إلباس العريس/ السلطان:

تختلف الآراء حول زمان إلباس العريس، فهناك من اعتبر من المبحوثين أن هذه العملية تتم خلال أسبوع قبل العرس، و بالتدقيق خلال الاستعداد للذهاب عند العروس بنفقة ليلتها، أي (الدقوع)، بينما أكد مبحوثون آخرون بأنها تتم في اليوم الذي تقام فيه ليلة العرس (شات). وإذا كان هناك اختلاف على مستوى زمان تنظيم هذا الطقس، فإن الإجراءات المتخذة و التدابير اللازمة لإلباس العريس لا تتفاوت كثيرا.

يتأهب الجميع، إذا، لإلباس السلطان الزي المخصص لعرسه والذي اقتناه أسوة بهدايا ولبسة العروس. يبدأ هذا الحفل بعد صلاة العصر، حيث يشرع الضيوف، بمن فيهم (العابن/ أعزابن)، في الوصول إلى مكان العرس، والبدة في وصلة فولكلورية بعد تناول كأس شاي طيبعا.

يؤتى بالعريس، بعد أن اغتسل، إلى وسط هذا الجمع الخليط من النساء و الفتيات و الأطفال

تؤدي الفرقة الفولكلورية (إعزابن)، بعد وصولها وصلة/رقصة أحيوسية لمدة وجيزة (من 15 دقيقة إلى 30 د) يشاركهم في ذلك أهل الزوجة إناثا و نكورا. عند الانتهاء تتفضل الفرقة الفولكلورية لتناول اللمجة (وهي عبارة عن الثريد بلحم الدجاج). وبينما ينشغل أهل الزوج بتناول وجبتهم وسط لياقة أخلاقية لا نظير لها، لأنهم في ضيافة عائلة تستدعي اللباقة و اللياقة و الآداب، يكون أهل الزوجة، بدورهم، منشغلين باستقبال ضيوفهم القادمين إليهم بهدية تدعى «الوسادة»، وعادة ما يكون هؤلاء تربطهم بأهل الزوجة قرابات أو سبق لهؤلاء أن قدموا لهم هدية في مناسبة زواجية لإحدى فتياتهن.

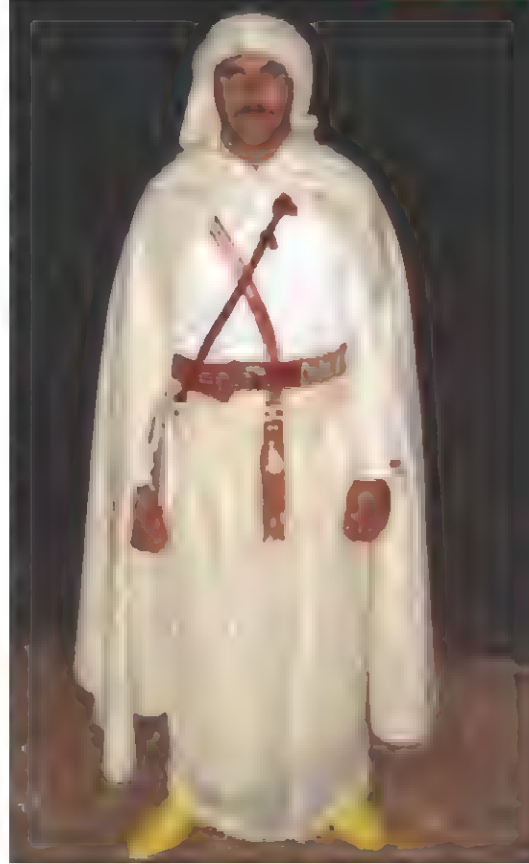
وفي وقت مبكر من الليلة يتوافد الضيوف الآخرون على بيت أهل الزوجة قادمين بهدية رمزية (قالبان إلى أربعة من السكر) تسلم لأب الزوجة من طرف ضيفه، أو إلى أمها من طرف زوجة الضيف.

إلى عهد قريب، كانت توضع خيمتان لاستقبال الضيوف، إحداها تخصص للنساء والأخرى للذكور، فيتم الذهاب بالضيوف كل إلى خيمته. أما الآن، فلم يعد هناك مكان للخيمة، بل حلت محلها المنازل، إذ يطلب من الجيران إعدادها استعدادا لاستقبال الضيوف لتناول وجبة العشاء فقط.

عند انتهاء أفراد الفرقتين الفولكلوريتين من عشايتهم، يتوجهون إلى مسرح الحفل «رحبة إسلان» (ساحة العرس)، وهي قضاء شاسع تمت تنقيته و تجهيزه بالحصير المجمع من جيران الزوجة، لممارسة هذا الطقس، ويكون ذلك إيانا ببدء ليلة العرس، فيهم كل من أتم عشاءه للخروج إلى هذه الساحة كل إلى جهته للاستمتاع بهذا الفن عن طريق حس الرؤية و حس الاستماع.

5.4. بداية حفل عرس العروس:

يبدأ أول مشهد من طرف الفرقة الفولكلورية القادمة مع أهل العريس بافتتاح الحفل بأنشودة (لازمة) يرددها أعضاء الفرقة والتي تكون من إبداع أحدهم يدعى بـ «الشيخ اللغا»، أي الشاعر أو شيخ القول، ويدوم ذلك مدة زمنية معينة ريثما تنتهي الفرقة الفولكلورية الثانية، والتي تنتمي



الصورة النهائية بعد إلباس العريس

وعائلة الزوج وأقربائه. وهذه صورة من صور إلباس العريس وقد التقطت بجانب سد تلي وليس بمناسبة حفلة الزفاف.

5.3. الذهاب إلى العروس:

يتأهب الجمع للتوجه نحو العروس لمشاركة أسرتها الفرح، و تكون هي الأخرى في انتظارها. وهكذا، يقصد هؤلاء مكان العرس (ليلة العروس) في موكب بهيج يرددون أهاريج و أناشيد، يتوقفون عن ترديدها إذا كانت المسافة طويلة وبمجرد مغادرة البلدة و ابتعادهم عنها، ويستأنفون نشاطهم بمجرد اقترابهم من مكان الحفل. وما أن يصلوا إلى عين المكان حتى يجدوا في استقبالهم أهل «الرحبة»¹¹، يتقدمهم أب الزوجة وأعمامها وأخواله وإخوتها والجيران يصيحون مرحبين بالقادمين إليهم، مشرور العائلة الواحدة و القرابة الدموية.



قبيلته. وجرت العادة على أن كل شاعر يوجه نوعين من الـ «إزلي» إلى خصمه و يكرهما مرتين بعد أن تستطيع الفرقة الأخرى من رد الأول. وعند الانتهاء من قول هذين «الإزليين» تشرع أعضاء كل فرقة فولكلورية إلى أخذ مكانها في «الريف»¹³. في هذه الأثناء، يعمل الأفراد المكلفون بالطبول (آيت والون) على تسخين أدواتهم (الطبول) للبدء في نشاطهم حيث بدأ الحفل، ومن هناك يتم افتتاح شوط جديد من لعبة الأحيدوس.

وعندما يتشكل «ريف» الفرقة التي كانت في استقبال الـ «إزلي» يتوجه هؤلاء، شيوخ البندير (آيت والون)، نحوه في إيقاع ونقرة واحدة على الطبل، ثم يقفون بعينين عنه ببضعة أمتار (بين 4 إلى 6) وقفة واحدة يدعون أعضاءه للانتظام في سلسلة واحدة، ثم يعودون من جديد إلى الفرقة المرسل لـ «إزلي»، فيصبح دورهم متبادلاً بين هذه الفرقة وتلك. وفي الوقت الذي يحس فيه

إليها العروس، من تناول عشائها. وعادة ما يكون مضمون الأنشودة هو أنهم ضيوف عند أهل الخير والجاه قدموا للفرح معهم في هذه الليلة.

تستمر هذه الفرقة في أداء رقصتها حتى تخرج نظيرتها بعدما انتهت من العشاء مرتدية الزي الرسمي لممارسة الأحيدوس (الجلاب، العمامة، السلهايم) ويكون أبيض اللون، وهو نفس الزي الذي ترتديه الفرقة الأخرى، مما يعطي للرقصة نكهة عجيبة. وهذا نموذج لذلك:

تتنصب هذه الفرقة في الجهة المقابلة لتلك المفتحة للحفل (شات) مرودة، هي الأخرى، مقطع تلك الأنشودة التي كانت ترددها نظيرتها، بحيث يصبح الدور متبادلاً بين الفرقتين، وبين هذه وتلك يتواجد شخص أو أكثر، إلى حدود أربعة، يقرع طبلاً، يدعى بـ «الشيخ والون» (شيخ البندير). يستمر هذا الحفل لمدة معينة من الزمن، ثم يحدث ليستأنف من جديد، وهذه المرة، بشكل مختلف عن سابقه.

وهكذا، تبادر الفرقة الثانية (المنتمية إلى أهل العروس) بمواصلة الحفل، إذ يهم بعض أعضائها إلى حفظ «إزلي»، والبعض الآخر إلى حفظ اللغا¹² الذي أنتجه شاعر هذه الفرقة. وما أن يتم التأكد من عملية الحفظ هذه إلا وباشرت في قوله جهراً بعد أن تشكلت، مرة أخرى، في شكل قوس، مرسله إياه إلى الفرقة الأخرى التي تستدعي منها قواعد العرس الأمازيغي حفظه وإعادته، وإذا تبين بأنها لم تستطع ذلك، يكرر من طرف الفرقة المرسله له حتى تتمكن الفرقة الثانية من رده.

يتواصل الحفل على هذه الشاكلة، إذ تتقابل الفرقتان في إطار مبارزة كلامية شعرية بين شاعرين اثنين يفترض أن يكون كل «إزلي» بمثابة جواب عن مضمون «إزلي» شاعر الفرقة الأخرى. ويتراوح موضوع المبارزة بين أنثى جميلة ومدح لأهل العروس وهجاء للفرقة الضيف.

ولإضفاء الدفء على هذا الحفل يتفضل شاعر الفرقة الفولكلورية، أهل الرحية، إلى مناوشة شاعر الفرقة الثانية (الضيقة) عندما يحس بتجاوزه للخطوط الحمراء، وهي التغزل في بعض نساء أو فتيات قبيلته/دواره، أو الاعتزاز برجولته ورجولة

ينفض الجمع، ويفترق الكل حيث يعود كل واحد إلى بيته بما في ذلك أهل العريس باستثناء إحدى قريباته التي تمكث مع زوجة أخيه، فيستسلم الكل للنوم هنيئة في انتظار حلول الصباح 14 للتهنيء لاستقبال أهل العريس من جديد.

إن مسرح الأحداث التي شهدتها دار أهل العروس خلال تلك الليلة يبدو أنه لم يشهدها قط، إذ الجميع يستيقظ على إيقاع جديد، إنه الاستعداد لرواح العروس لبيت الزوجية. تكون العروس آخر من يستيقظ بعد أن كانت أول من نام حفاظا على قوتها و طراوتها الجسمانية التي ستحتاجها خلال ليلة الدخلة. يتناول الفطور، ثم يشرع في إرجاع الأواني و الأدوات المنزلية إلى ذويها من الجيران بعد أن استفادوا منها خلال تلك الليلة.

في هذه الأثناء، يكون بيت العريس هو الآخر مسرحا لأحداث أخرى. فبعد الرجوع من حفلة العروس، يستسلم أهله، كذلك، للنوم لمدة قليلة من الزمن، ثم يستيقظ الكل في الصباح الباكر، وتوزع الأدوار للتدبير اللوجستيكي ليوم الزفاف «إسلان». فهناك من يتكفل بجلب الأدوات والأواني (الكؤوس، المناديل، أباريق القهوة والشاي، الأطباق، الطاولات، الحصائر، الكراسي إن وجدت...) من عند الجيران، و من يتكفل بجلب المياه/الماء الشروب، ومن يسهر على نصب الخيام... وآخر يقوم بذبح الذبائح.

أما النساء و الفتيات، فيزاولجن بين إعداد الأكل (الطعام/الكسكس) وبين الزغاريد والقيام بوصلات أحيوسية من حين لآخر، وتنظيف الفضاء و تهية غرفة بيت الزوجية. وغالبا ما تناط مهمة تهية الطعام لامرأة تكون خبيرة بقواعد الطهي.

يقترب موعد وجبة الغذاء، ويكون ذلك بإذن من المرأة الطباخة و باستشارة مع القائم على تنظيم العرس، فيجتمع الكل لتناول وجبتهم وسط مداعبة العريس الذي يرافقه خادمه (الوزير) أينما حل، وهو مازال مرتديا زيه الرسمي. وقد يتناولان غذاءهما بمفرديهما. ثم يأتي دور النساء، وبعد ذلك الأطفال. إنه تنظيم هرمي يعكس الهرمية الاجتماعية المميزة للمجتمع القبلي.

أحد أعضاء فرقة الطبول ببرودة طبله ينسحب في اتجاه آخر لتسخينه من جديد ولإضفاء الدم والدفء على هذا الطبل. والصورة التالية تعبر بشكل حي عن رقصة أحيودوس وهي تمارس في بداية تشكل «الريف» يردد أعضاؤه «اللغا»:

ومن جهتهن، تترصد النساء، اللائي كن يمتعن الجمهور المتفرج بزغاريدهن عند سماعهن لكل «إزلي ينال إعجابهن تشجيعا منهن لهذه الفرقة أو تلك، أو بالأحرى تحفيزا لشاعر هذه الفرقة أو للآخر، الفرصة لمشاركة كل فرقة نشاطها، بحيث يلج بعضهن «ريف» الفرقة/صاحبة الرحبة. وفي حقيقة الأمر، تلج النساء والفتيات الفرقة التي تنتمي إليها حتى لا يصبحن مدعاة للسخرية والاستهزاء من طرف سكان قبيلتهن أو دوارهن. أما بالنسبة للعروس التي تترث قليلا حتى تحس بهيجان وحرارة الأحيودوس لتتفضل وسط زغاريد الفتيات والنساء مارة وسط الجمهور بزيتها اللانع ترافقها خادماتها لتقتحم تلك السلسلة من أفراد الفرقة الفولكلورية التي تمثل أهلها إلى جانب أخيها أو عمها أو خالها ونفس الشيء بالنسبة لمرافقاتها.

تنتهي هذه الجولة، ليشرع شاعر الفرقة الثانية في إعداد رسالته لشاعر الفرقة الأولى، وهي 2 «إزلان»، وما أن يتم ذلك حتى يقوم بتحفيظهما لأعضاء فرقته (إعزابن) التي تلفظه جهرا و على مسامع الجمهور حيث يلي ذلك زغاريد النساء والفتيات. وبمجرد تمكن الفرقة المستقبلية للرسالة و ردها، تبدأ فرقة الطبول في إعداد عدتهم وهي تسخين الطبول إيذانا ببدء الجولة الثانية حيث يلتزم كل فرد من الفرقتين بمكانه في «الريف» / السلسلة. تمر الجولة الثانية كسابقتها في جو بهيج من الاحتفال والحماس.

يستمر هذا الحفل على هذا المنوال، وتستمر معه المباراة الكلامية بين الفرقتين سواء في مدح أهل العروس، أو في التغزل في إحدى الفتيات التي بدت في زينة ماء، أو في التهجي. يستمر كل ذلك إلى وقت مبكر من صبيحة الغد والذي هو يوم عرس العريس «إسلان».

في هذه اللحظة التي ينتهي فيها حفل العروس

5.5. الاستعداد للتوجه إلى العروس:

ما أن يتم الانتهاء من الغذاء، إلا ويبدأ في الاستعداد للتوجه إلى بيت أهل العروس لاستعدادها. ويكون هو الآخر، مسرّحاً لأمداح وأنشيد وزغاريد نسوانية فرحاً بهذا اليوم التاريخي والمشهود، واستعداداً كذلك لاستقبال الضيوف (أهل العريس). فتقوم إحدى قريبات الفتاة باغتسالها وعادة ما تكون امرأة مسنة ووقورة، يحصل ذلك بعد تناول الغذاء.

يتشكل الموكب المتوجه نحو العروس بعد أن يحصل التهاقت حول الذهاب بين الصغار والكبار، ثم ينطلق بعد صلاة العصر أو قبلها بقليل، حسب درجة بعد منزل العروس عن بيت العريس. وقد تتميز هذه الانطلاقة بنوع من القوضى في بدايتها ويتوتر العريس الذي يكون ضمن الوفد المتوجه نحو العروس إلى جانب أمه وأبيه وإخوته وأقربائه، خاصة عمه وخاله الذي قد يغضب أحدهما في حالة عدم الذهاب، إلى جانب أفراد يتشكلون في فرقة فولكلورية تردد لازمة تضيف بها رونقاً على الموكب، وبفضلها يحس العريس بنوع من الاسترخاء.

5.6. إلباس العروس:

ما أن يصل الوفد المتوجه نحو العروس حاملاً مستلزمات لباسها حتى تتولى إحدى قريبات العريس تسليمه لأم العروس لتهيئة المكان للبدء في عملية الإلباس، فتشرع النسوة في ذلك، وعادة ما تقوم بهذه المهمة إحدى النساء العارفات بأداب الإلباس من القاديات مع العريس، أو إحدى قريباتها (عمتها أو خالتها) تفادياً للسحر وكيد المكائد. ويتزامن مع هذه العملية ترديد الأهازيج المؤثرة في نفوس الحاضرين، خاصة العروس، وهي أهازيج مبكية أكثر مما هي مسلية تبدأ بالبسملة على غرار:

باسم الله نبدس ربي

باسم الله بدانا بك يا رب،

ويتم ترديدها مرتين من طرف النسوة الحاضرات المنقسمات إلى مجموعتين، وعندما يبدأ في مشط الشعر يتم ترديد ما يلي:

أوكلين أدلا يتودوم س الزين أمالي
لمن هذا الشعر المدلى بالزينة
ليس ننبى محمد آش تلين أمالي
إنه شعر بنت محمد
أرولي مشيطة، أرولي خيوطها
مدوا لي المشط، ومدوا لي خيوطها
ودموع لعروسة إرشو لحيوط
ودموع العروس ترش الجدران
أيداد أمزن خغلوي نتاقت
جاء المرسول وقت غروب الشمس
ويما من لهلينو أنمساقط
يا أمي أين أحبابي لتوديعهم
أيداد أمزن خغلوي نتاقت
جاء المرسول وقت غروب الشمس
أيمام من كورغ تهزي ترججوت
إلى أين أنهب يا أمي؟ لقد بدأت أحس بالردة
طيط نشم إعدن أ نعم أن ثلا
العين التي تؤذك ستصاب بالعمور
إسل ثسليث أدين أم أخليج أيمام
العريس والعروس مثل أخليج 15 أيتها الأم
كل أسكاس أدرنين القوح أيمام
كل عام سيزيدون لقاحا يا أم
فغد غري فغد غري ألا الحوريا
أخرجني عندي أخرجني عندي ياسيديتي الحورية
دببم أشم يوشين ألا الحورية
أبوك هو الذي أعطاك يا سيدتي الحورية
سقنطار د لميات ألا الحورية
بالقنطار والمئات يا سيدتي الحورية
إلعابن ترجان ألا الحورية
أفراد الفرقة الفولكلورية ينتظرون يا سيدتي
 إبان هذا المشهد الذي يغلب عليه الحزن من جهة أهل العروس، والفرح من جهة أهل العريس، تلاحظ الدموع وهي تنهمر على خدي العروس ومعها كل عاطفة هشة. في هذه الأثناء، يكون أحد أقرباء العروس يتحين فرصة اختطاف أحد لوازمها لكي يقايضها برشوة من طرف العريس، وقد تكون عبارة عن قردة من حذائها أو القبة قبل وضعها على الرأس. وهذه صورة للعروس وهي في حلتها الزوجية:

5.7. الاستعداد للعودة إلى بيت الزوجية:

بعد تلبية الطلب، وعند الانتهاء من عملية الإلباس، يتكفل أحد أقرباء العريس بنقلها نحو الدابة (فرس أو بغل)، وقد يكون عمها أو خالها إن لم يكن أحد إخوتها. يجسد ذلك إعلان عن فك الارتباط بين الفتاة وبيت أهلها، ويعتبر ذلك من المشاهد التي تبقى راسخة في ذهن العروس بالأخص.

لا تبخل الأم، في هذه الأثناء، على ابنتها بالنصائح والوصايا والنواهي وكيفية التصرف خلال ليلة الدخلة بشكل خاص. إنها تقوم بذلك وهي في وضعية حزينة لأنها ستفترق عنها إحدى فتياتها التي كانت أحد سواعدها في ترتيب أمور البيت، أما الأب فقد يكون منزويا في أحد الزوايا كأنه لم يتأثر بفراق ابنته عنه، وإن كان في العمق يعاني من ذلك، خاصة إذا كانت الفتاة الوحيدة لديه، وهي التي تقوم مقام أمها في الإعداد السيكولوجي لراحة الأب ومساعدته في المواقف الصعبة، هذا دون استحضار الميل الوجداني للأب تجاه ابنته أو هذه الأخيرة إزاء أبيها كما تفيد كتابات فرويد التحليل النفسية.

وهكذا تبدأ لحظة وداع الفتاة لدار أهلها وإخوتها وأحبائها، وخاصة لأبيها وأمها اللذين لن يرافقاهما إلى بيت الزوجية. إنها تودعهما عبر تقبيل رأسيهما والدموع تسكب من عينيها، غير أن ذلك لا يعني أنها نادمة على الزواج، بل الفتاة لا ترضى إلا وهي في حضن زوجها، كما أن أبيها، هو الآخر، يشرع في نهيبها والكف عن البكاء لأن مصلحتها تكمن في دارها مع زوجها وأبنائها. في هذا السياق، أكد لوطورنو بأن الدموع أضحت مضرب المثل بـ«فاس»¹⁷، إذ يحكي أن أبا، وهو متأثر من رؤية ابنته البكر في أسى شديد، اقترح عليها أن يزف أختها الصغيرة مكانها، فأجابت وهي تشهق: «لا، لا، كلهن يكنن لكنهن ذهبن»¹⁸.

تمتطي العروس الدابة المخصصة لنقلها أو الفرس وقد يرافقها فارس أحلامها وهو أيضا على فرسه، ويسهر على هذه العملية أخوها البكر أو خاله، بحيث يحملها بنفسه من مكان إلباسها حتى يضعها فوق الدابة دون أن تخطو بأقدامها خطوة واحدة تجنباً لكل سوء أو ما من شأنه أن يعيق أو

يعكر حياتها الزوجية.

ينطلق الموكب الزفاقي عائداً إلى مكان العرس وسط زغاريد وصلات فولكلورية وعمة العروس ممسكة بذيل الدابة خشية من السحر ومن كل مكروه قد يصيب الفتاة المسكينة. وعند بعض القبائل يرافق العريس الوفد المتوجه إلى العرس للقدوم معاً إلى بيت الزوجية كما تدل على ذلك الصورة أسفله.

5.8. لحظة الوصول:

وعند الوصول يجدون أهل العريس ومن تبقى في ساحة العرس/بيت الزوجية في استقبالهم بعدما يرحبون بهم. وبمجرد ما يقترب الموكب إلا وتشرع النسوة الحاضرات في العرس في ترديد اللازمة التالية:

ترسيت ترست أتميمونت إنو

ترسيت إرسن إربان دا

وتفيد هذه اللازمة أن نزول الفتاة في الدار الجديدة والقادمة بكيان آخر سيكون له قال حسن على العائلة بإنجابها لها الأولاد. ثم تنتقل النسوة إلى لازمة أخرى:

تروحد لالة تروحد اشسن دوولي

ومعنى ذلك، أن دخول هذه العروس ورواحها إلى هذا المنزل سيكون مصدر الخيرات من قبيل الخيول والغنم.

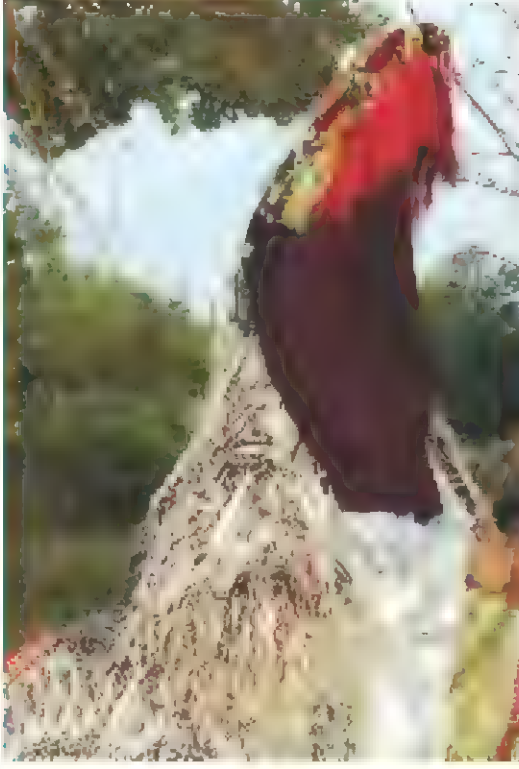
يتخذ الزواج عند قبائل آيت وراين إذا بعدا آخر، فهو ليس فك ارتباط فقسي، ولكنه رمز للخير ومصدر الفأل الحسن بالنسبة لوالدي الزوج، وهذا ما يجعل أهلها يجنبوها كل سوء سواء في ليلة الحناء أو ليلة عرسها أو وقت إلباسها ثم خروجها من بيت أبيها.

وبمجرد الوصول، يتقدم العريس إلى الدابة التي امتطتها العروس، ثم يمر تحتها وبين قدميها تتبعه أخته، وهي إشارة إلى أن أهل العريس لن يؤذوها وهم في خدمتها وستكون محط اهتمام هؤلاء وواحدة من بين أفراد العائلة.

تتبادل العروس والعريس الحذاء (البلغة) حيث يلبس كل منهما حذاء الآخر لإشارة منهما إلى التفاهم والانسجام ودرء لكل خلاف. ثم تقوم العروس بعد ذلك، بتوزيع الحلوى والعك

لا تبخل الأم، في هذه الأثناء، على ابنتها بالنصائح والوصايا والنواهي وكيفية التصرف خلال ليلة الدخلة بشكل خاص. إنها تقوم بذلك وهي في وضعية حزينة لأنها ستفترق عنها إحدى فتياتها

وهكذا نجد
أنفسنا أمام
ديناميكية
قبلية تتمثل
في التواصل
الزواجي من
جهة، وفي
التواصل
بواسطة
الخيرات المادية،
وهو ما أكد
عليه كلود
ليفي ستراوس
في دراساته
حول القرابة في
المجتمعات
الأمريكية.



الحاصل بين مكوناته و الذي يتخذ شكل التواصل بالخيرات المادية. وقد لا تقتصر هذه المساعدات المقدمة إلى أهل العرس على أقربائهم، بل يمكن أن تكون من جهات ودواوير أخرى، خاصة إذا كانت عائلة العريس ذات مكانة و وجهة اجتماعيتين.

وهكذا نجد أنفسنا أمام ديناميكية قبلية تتمثل في التواصل الزواجي من جهة، وفي التواصل بواسطة الخيرات المادية، وهو ما أكد عليه كلود ليفي ستراوس في دراساته حول القرابة في المجتمعات الأمريكية.

ترافق عملية تقديم هذه المساعدات/الهيايا فرق فولكلورية مرتدية الزي الخاص بالعرس، وتكون خلف أهل الهدية «اضريوة» (وتدعى كذلك بـ «نقسي» أو «ساشو» مملوء بالزروع) مشكلة هلالا وتردد لازمة. وعند الوصول، يجدون في استقبالهم أب العريس وأحد إخوته الكبار والساهرين على تنظيم العرس وأحواله وأعمامه، فتنتطلق الزغاريد و التهليل بالقادم الجديد، إذ يتطوع أحد هؤلاء مرحبا بأصحاب الهدية قائلا بشكل جهري:

من صحن كبير يقدم لها عندما تقترب من عتبة المنزل. يتم هذا التوزيع برمي هذه الحلوى في كل الجهات ليلتقطها الحاضرون والحاضرات عبر التسابق نحوها. و مؤدى ذلك، أن الإمساك بهذه الحلوى و أكلها هو تعبير الطريق نحو الزوجية بالنسبة للفتيات و الشبان بدليل أن المتزوجين الملتقطين لها يمنحونها للفتيات العازبات والعازبين وفي ذلك دعاء لهن و لهم بالزواج.

تناول أم العريس الدقيق و الحليب للعروس لتضع يدها اليمنى فيه لإزالة الدسائس و تأكيد صفائها. يجب أن تكون صافية مثل صفاء و بياض الدقيق و الحليب.

يتم ذلك بعد أن تكون الفرقة الفولكلورية قد توقفت عن الأحيدوس لتترك المجال للنسوة المنتظرات قدوم العروس. وعند الانتهاء من هذه الطقوس يهم أحد أفراد العريس بإنزالها عن الدابة وحملها إلى المكان المخصص لها و لأحبائها القادمين معها في جو مليء بالأهازيج والزغاريد، ليشرع بعد ذلك في إطعامهم وجبة اللمجة والتي هي عبارة عن الثريد مروي بالدجاج البلدي. يؤتى بالعريس للجلوس بجانب زوجته ومشاركتها في الأكل، كما يمكن أن يظل بعيدا عنها بداعي الحشمة والاستحياء. وهكذا، يبدأ أهل العريس بدعوة ضيوفهم لتناول الأكل و الترحيب بهم تماشيا مع ما تمليه آداب استقبال الضيف و اللياقة.

6. بداية حفل الزفاف:

في الوقت الذي يصل فيه الموكب الزفافي ويستقبله أهل العريس، ينتظر هؤلاء، كذلك، الأفواج الأولى من ضيوفهم التي تقصد رحبة العرس قبل صلاة المغرب في أحد طقوس الزواج عند آيت وراين، إنه «اضريوة» (القصعة). يعبر هذا الطقس عن هدية يساعد بها الشخص القادم بها أهل العرس، وهو عبارة عن صحن كبير مملوء بالطعام (الكسكس) تقدمه عائلة قريبة من أسرة العريس في شكل إعانة والهدف من ذلك هو تحسيسهم بأن هناك سواعد في الخلف تقف إلى جانبهم. وقد يكون ذلك عبارة عن دين يوجد في ذمة هذه العائلة قدم لها، هي الأخرى، في شكل مساعدة أثناء مناسبة زواجية. ورمزية كل ذلك، أن ثقافة المجتمع الورايتي تتميز بالترابط العضوي



تتم دعوتها لمقابلة نظيرتها تلك الممثلة لقبيلة العريس.

وهكذا، يبدأ الحفل من طرف الفرقة الضيفة أو من طرف الفرقة صاحبة الرحبة، باستهلاله بلازمة (اللغا) يطلب فيها التسليم و الضيافة كما في المثال التالي:

«طالبين ضيف الله الليلة نقسر ومحبة».

ولا ترى في هذه الأثناء إلا الجاليب والعمامات البيضاء، وبمجرد ما أن تشتعل حرارة هذه الوصلة إلا وترى، كذلك، النسوة يستعددن للمشاركة فيها إلى جانب الذكور، فتلاحظ ألبسة يانعة مزركشة بالموزون.

ويجسد لهيب من النار المشتعل وسط ساحة العرس مؤشرا من مؤشرات قوة هذا الحفل، إذ يقبل أحد أحباب العريس والساھر على النظام إلى إشعال نار بواسطته يتم تسخين الطبول كلما شعر شيخ¹⁹ ما ببرودة طبله.

تتقابل الفرقتان كل واحدة بشاعرها في هذا الفناء الواسع حيث الكل يسمع و يتصت إلى ما يقوله هذا الشاعر أو ذاك، وتتوالى الزغاريد والهتافات بمجرد سماع ما تم إنشاده. أما الموضوع الذي تدور حوله أشعار (إزلاّن) هؤلاء، فغالبا ما تكون، كما جرى في عرس العروس إما

ومرحبا بك أفلان، والله أكثر خيرك، والعقبة نثرشث د الخير (نرده لك خيرا). ويكون ذلك لمرتين أو ثلاث.

يتسلم أهل العريس الهدية وينتظرون انتهاء الفرقة الفولكلورية من وصلتها الأحيدوسية التي أشعلوا حرارتها، وقد شاركهم فيها أهل العريس ذكورا وإناثا بما في ذلك العريس.

تهيأ غرفة خاصة لاستقبال هؤلاء الضيوف وتقدم لهم وجبة اللمة، هم الآخرون، والتي هي عبارة عن الثريد والدجاج البلدي، وينبغي أن تكون في المستوى اللائق بهذه الهدية. يستمر الجو على هذا المنوال إلى أن تبدأ الوفود الأخرى من الضيوف تصل إلى العرس فرادى أو في شكل أزواج، ويكون ذلك بعد صلاة العشاء.

6.1. ليلة العرس:

تضاء ساحة العرس بالقناديل ومختلف أدوات الإنارة، ويبدأ الاستعداد للشروع في الحفل من طرف الفرقتين الفولكلوريتين و اللتين غالبا ما تكون إحدهما تمثل القبيلة/ الدوار التي قدمت منها العروس والأخرى تمثل القبيلة التي ينتمي إليها العريس. وإذا شاءت الأقدار أن يكون العريسان من نفس القبيلة/الدوار، فإن الفرقة الثانية التي ستنتشط الحفل تكون من دوار/قبيلة أخرى، حيث

(ترقب حصيلة البحث عن الزوج).

يعتبر هذا اليوم الموالي للعرس يوما متنفسا بالنسبة لأهل العريس و الترفيه عن الذات بعدما نال منهم الحياء طيلة الاستعداد للعرس. وهكذا بمجرد تمكن العروس من ايجاد زوجها، تشرع إحدى النسوة، وغالبا ما تكون كبيرة السن، في إنشاد أنشودة تمجد فيها العريس و العروس معا، ويدعى ذلك بأنشودة «أمناي».

خلال هذه الفترة، يكون العريسان لم يجلسا بعد وجها لوجه، ولم يتقابلا، بحيث يكون خدامهم لا يبارحونهما خوفا من كل سوء ودرءا لكل مصيبة. وبعد تناول وجبة الغذاء، يستسلم البعض للقيولة طلبا لأخذ النفس، والبعض الآخر يعيد إلى الجيران أدواتهم المنزلية تهيئا للحظة تاريخية قادمة تسجل لصالح العريس، إنها ليلة الدخلة.

6.2. ليلة الدخلة:

وتكون بعد تناول وجبة العشاء من اليوم الثاني للعرس، إذ تقوم فتاتان أو امرأتان شابتان بتهييء غرفة الزوجية، وهي الغرفة التي خصصت لإقامة العروس مع زوجها، يتم فرشها بفرش أنيق، وتخلع العروس عنها بعض الألبسة الأخرى التي مازالت عليها منذ ليلتها باستثناء قميص رقيق وشقاف وسروال ناصع أبيض اللون يرمز إلى البكارة.

تدخل الفتاة بداية إلى الغرفة ومعها خادمتها وإحدى قريباتها وقريبات العريس دون إثارة الحاضرين مع أنهم على علم بما يجري، يبقين معها لمدة وجيزة ثم يتركنها. خلال هذه اللحظة يكون العريس مع خادمه/ الوزير منزويين لوحدهما في ركن من أركان خارج البيت، وبمجرد ما يشعران بخروج مرافقات العروس، يتسرب خلسة إلى الغرفة دون إشعار الآخرين، بل هناك من هم للنوم. يلحق العريس بالعروس إلى الغرفة، وينتظر وراء بابها كل من خادمة العروس وخادم العريس وأمه وإحدى قريباتها التي بقيت معها عند أهل العرس، وبعض النسوة الأخريات المنتظرات لنتيجة اللقاء الأول (الصباح).

قد يكون العريس نكيا، إذ بمجرد دخوله الغرفة إلا ويستسلم للنوم مع زوجته تاركا المنتظرين في وضعية الانتظار ليستفيق فجر اليوم الثالث ويفك

التمجيد بالعريس وأهله، أو حول إحدى النساء المعجبات بأحدهما أو هجاء في شاعر الفرقة الأخرى، والأكثر من ذلك، قد تكون هذه المباراة استمرارا لسابقتها التي جرت أثناء ليلة العروس. وهذه بعض النماذج²⁰:

1. حجرة مذهبة تضوي كيف لويز،

عاد نزلها مهندس دبلوماسي،

راه عمل طاج فوق طاج.(م.ت).

2. الحمامة طير او تنزل،

ويلا وقف لي الزهر غدي،

نشدها و تكون فداري مربية.(م.ت).

3. لحمام طار علا،

وأعطى بالراس القبله،

راني حاضيه فين ولا،

دارت العسة عليه شلا،

يادي صياد لاش تشقا غير تهنا فراسك.

تمر الليلة في حفل بهيج، حتى حلول الصباح، كلها نشاط و لعب و استمتاع، وما أن تصل الواحدة صباحا حتى يبدأ بعض كبار السن الذين لا يقدرّون على مقاومة التعب في الإسراع إلى النوم الذي أصابهم من كثرة السهر. أما المهووسون (ذكورا و إناثا) بالأعراس فإنهم يقاومون التعب إلى أبعد الحدود، بل في بعض الأحيان حتى بزوغ الشمس.

ينقض الجمع صباح اليوم الثاني من العرس باستثناء أفراد عائلة العروس وخادمتها. وبعد تناول وجبة الفطور، وإزالة بعض الألبسة ليلة العرس بما في ذلك القبة، يطلب من العروس الذهاب إلى أقرب عين و معها مجموعة من الفتيات بهدف الإتيان بدلو مملوء بالماء إلى بيت زوجها لقياس مدى خفتها من جهة، ومن جهة أخرى عربون على صفائها و حسن نيتها. فإذا كانت حماتها قدمت لها، أثناء وصولها عشية يوم العرس، الحليب والدقيق رمزا للصفاء، فلأن العروس لا تجد ما تبادل به إياها سوى الذهاب إلى العين لسقي الماء الشروب.

في الوقت الذي تعود فيه العروس من العين يتم إخفاء العريس ضمن مجموعة من الشبان بواسطة غطاء غير كاشف، لتقوم العروس بالبحث عنه وسط جو مرح يسوده الضحك و الترقب

تفرض عليه احترام حماته بالبقاء بعيدا عنها طيلة الأسبوع بداعي الحشمة و الحياء.

يتناول الغذاء من طرف الجميع الذي قدم مع أهل العروس، وتتم المناداة على أبيها وعلى بعض الجيران. يتوجه الأب صوب بنته التي تقبل رأسه فيثنى عليها بالدعاء الحسن «الله يرضى عليك»، ويبدو أنه فخور بها لأنها شرفته و حافظت على سمعته بين أهل القبيلة / الدوار، ويعود إلى غرفة الضيوف حيث يجلس الرجال جالسون متكئون على شرب الشاي، ثم تقدم لهم وجبة الغذاء.

ما زال العريس، في هذه الفترة، غائبا عن المنزل ومعه وزيره بدعوى الاستحياء من أصهاره. يعود أهل العروس إلى بيتهم بعد تناول الغذاء وفي أقصى الحالات بعد تناول اللمجة، أما العروس فتبقى إلى جانبها إحدى أخواتها الصغيرات ريثما تستأنس بالمقام الجديد.

بعد عودة الأصهار إلى حالهم، يعود العريس إلى البيت في تستر تام دون إشعار الآخرين كأنه كان موجودا معهم، يقضي الليلة مع زوجته. وفي صباح اليوم الرابع يتناول الجميع الفطور، بل هناك من الأسر التي تطلب من زوجتهم الجديدة إعداد الفطور على مدى حنكتها و تمكنها من قواعد الطبخ. وهكذا، قد يطلب منها إعداد «البخير» مثلا، أو الحريرة... وفي هذه اللحظة يتم الحكم على الزوجة بذات (الذراع) أو دون ذلك.

7. ما بعد العرس:

خلال اليوم السابع من العرس، يتوجه أهل العريس إلى الأصهار الجدد ومعهم الزوجة الجديدة التي لا تفارق زوجها (ويدعى هذا الطقس بـ«الصواب»)، مرفقين بهدية (نبيحة) ومواد غذائية (طحين، زيت، توابل، سكر، خضر...)، وعند الوصول يستقبلونهم استقبالا حارا فيتقدم أب العريس للسلام على أب العروس وعلى أمها، ونفس الشيء بالنسبة لأم العريس وباقي الأشخاص القادمين معهم، أما نكهة هذا اللقاء فهو التقاء العريس مع أصهاره خاصة والذي زوجته حيث يتحتم عليه تقبيل رأسيهما ويقدم هدية لأم العروس، في شكل نقود أو قميص، عرفانا منه لها باحترامه لها وتقديره منها لها.

لغز العرسية و البكارة، بتنسيق مسبق مع خادمه. يتسرب، بعد أن ينهي واجبه، في صمت مطلق مناديا على خادمه للتوجه إلى مكان ما للاغتسال. وما أن تحس النسوة المنتظرات بخروج العريس إلا وتتهافت جهة العروس لرؤية الدم ملطخا في سروالها أو على قطعة قماش بيضاء، فتتعالى الزغاريد، وتنشط الحماة أكثر وكذلك الشأن بالنسبة لأب العريس لأن ابنهما أصبح فعلا رجلا فعلا، والفحولة هي إيدان بالقدرة على تحمل المسؤولية.

تعود النساء والفتيات المتبقيات مع العروس في بيت العرس إلى أهل العروس ومعهن قطعة قماش أو السروال الملطخ بدم البكارة، فتعمل أختها أو إحدى قريباتها (تدعى في كل الحالات بـ«تموشيلت»، أي تلك التي ترافق العروس وتبقى معها أثناء ليلة العرس، وفي الصباح تقوم بنقل الخبر إلى ذويها) وقد تكون إما خالتها أو عماتها أو إحدى بنات الجيران، على جمعه لتتوجهن إلى أمها و معهن بعض الشبان.

6.3. الصبوح:

تكون الأم المسكينة تنتظر بشوق عودة هؤلاء النسوة ومعهن نتيجة ليلة الدخلة. وهكذا تظهر على محياها علامات البهجة والسرور عند رؤيتها للسروال الملطخ بالدم، سرعان ما يتحول ذلك إلى بكاء وحزن بين الأم وأخت العروس دلالة على قدسية الشرف لدى العائلة عند قبائل آيت وراين.

وفي اليوم نفسه، يتم إعداد الفطور بسرعة إن لم يكن مهينا من طرف النسوة العائدات من العرس أو اللائي يقين مع أم العروس للقدوم به إلى بنتهن (العروس)، ويكون ذلك غالبا في وقت الضحى دون استقدام الأب إلا في وقت الغذاء. وهكذا، يصل الوفد المتكون عادة من النساء والفتيات إلى الفتاة (العروس) مع ترديد أهانيج في الطريق تعبيرا منهن عن الفرحة والسرور، لأن البنت حافظت على شرف وكرامة العائلة. وتكون الزوجة، الآن، قد تم تزيينها من جديد إذ ظفر شعرها ووضعت لها الغلالات «تبرطين» والموزون وأزيلت القبة وتدعى بـ«حل الرأس» وأخصب وجهها، وتبقى في مكانها طيلة ذلك اليوم، ويسمى عند أهل فاس بـ«نهار حل الرأس». أما العريس، فإنه لم يعد إلى المنزل لأن اللياقة

الطقوس والإبقاء عليها ولو على مستوى التوثيق والتدوين ما دامت تمكن أوسع نفر من الناس من التعبير عن أنفسهم وعما يحيط بهم ومخافة إخماد هذه التعبيرات عن طريق الثقافات المدعاة وطنية.

شكر: أتوجه بشكري لكل من: أحمد العراف ورحو أمحرف اللذين مداني بكثير من معلومات هذا البحث، وإلى ميمون عبيد الذي زودني بالصور المتضمنة فيه. وبعض الصور الأخرى مأخوذة من موقع يوتيوب: (أحيدوس تاهلة).

وبالمقابل، فإن عائلة الزوجة، هي الأخرى، ستقوم بزيارة رسمية لابنتها حاملة معها نبيحة.

خاتمة: خلاصة القول، أن نظام الأعراس عند قبائل آيت وراين لا تشكل تقديراً تتميز بها هذه القبائل بقدر ما تجسد هوية ثقافية ونظاماً اجتماعياً مبنياً على التعاضد والتماسك الاجتماعيين. إلا أن المقارنة التي تفرض التوقف عندها تتمثل في بدء انقراض طقوس العرس الورايني نتيجة اختراق الثقافة المدنية لبنيات و هياكل المجتمع القبلي الورايني. لذلك، كان لزاماً القيام بمحاولة إنقاذ هذه

الببليوغرافيا والهوامش

الببليوغرافيا

1. بعدادي (أل) محمد، المدرسة وتمثل مستقل، رسالة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، 2001-2002.
2. زكاف (أل) عبد المحيد، ملاحظات حول سوسيولوجية الأدب الشفوي، مجلة الزمان المغربي، السنة الخامسة، عدد 17، 1983.
3. برت فلنت، الثقافة الشعبية و ثقافة النخبة، ت. محمد عياط، مجلة عيون مقالات، عدد 12، 1989.
4. لوطورنو، روجيه، فاس قبل الحماية، ت. محمد حجي و محمد الأخضر، دار العرب للملايين، بيروت، لبنان، الكتاب السابع، الفصل الثالث، 1986.
5. هرهار، عبد الله، النظام الإيكولوجي والنظام الثقافي لقرى تاهلة، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، 2005-2006.

الهوامش:

- 1- العائلة في المجتمع القبلي لأيت وراين تعتبر النواة الأساسية لكل تشكيل اجتماعي. وتختلف عن الأسرة، إذ الأخيرة تتكون من الزوج والزوجة و الأبناء. بينما قد تتشكل العائلة من مجموعة من الأسر و تعيش في بيت واحد، وهو ما نحده عند قبائل آيت وراين.
- 2- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، ت. محمد حجي و محمد الأخضر، دار العرب للملايين، بيروت، لبنان، الكتاب

- السابع، الفصل الثالث، 1986.
 - 3- عبد المجيد الزكاف، ملاحظات حول سوسيولوجية الأدب الشفوي، مجلة الزمان المغربي، السنة الخامسة، عدد 17، ص 137.
 - 4- عبد المجيد الزكاف، المرجع السابق نكره، ص 138.
 - 5- عبد الله هرهار، النظام الإيكولوجي و النظام الثقافي لقرى تاهلة، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، الفصل الثالث، ص.ص 100-139.
 - 6- عبد الله هرهار، نفس المرجع السابق نكره، ص.ص 128-129.
 - 7- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، ت. محمد حجي و محمد الأخضر، دار العرب للملايين، بيروت، لبنان، الجزء الثاني، 1986، ص 724.
 - 8- الأبيتوس هو نسق الاستعدادات المكتسبة بتعبير بورديو. للمزيد من التفصيل انظر محمد البغدادي، المدرسة وتمثل المستقل، رسالة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، ص.ص 192-200.
 - 9- إموشكن في قاموس المستعمل عند بني وراين عبارة عن خيط منسوج من الصوف يلوى على معظم اليدين والرجلين بعد الحناء ويكونان من الأدوات التي ترسل إلى العروس.
 - 10- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، ت. محمد حجي و محمد الأخضر، مرجع سبق ذكره، ص 737.
 - 11- الرحبة فضاء شاسع مخصص
- لتنظيم الحفل، وهو المكان الذي سيمارس فيه طقس الأحيادوس.
 - 12- الصباح في المادية المغربية يبدأ ملكراً ومع أذان الفجر.
 - 13- أخليج نقة مائية تسبج بها الحقول.
 - 14- القبة أداة تصنع من غصن شجر الكرم مغشاة بأنسجة صوفية يغلب عليها اللون الأبيض والأحمر والأسود مرفقة بإزار يدعى «السينية» والموزون، وإبرة وخيط ومرآة، توضع على الجبهة الأمامية من الرأس على شكل هلال تمتد من أسفل الأذن اليمنى إلى الأذن اليسرى.
 - 15- مدينة مغربية توحد في جهة الشمال المغربي.
 - 16- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، مرجع سبق ذكره، ص: 743.
 - 17- الشيخ بمعناه التخصصي، إذ نجد هناك شيخ خاص بالمندير وشيخ خاص بالقول و شيخ خاص بتنظيم الريف.
 - 18- عبد الله هرهار، النظام الإيكولوجي والنظام الثقافي لقرى تاهلة، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، الفصل الثالث، ص 119.
 - 19- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، مرجع سبق ذكره، ص: 748.
 - 20- برت فلنت، الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، ت. محمد عياط، مجلة عيون المقالات، عدد 12، ص 63.

الطعام التقليدي والعولمة

مريم بشيش - كاتبة من سوريا

هل الطعام هو فقط «طعام»؟ أم أن هناك أكثر من العملية «العفوية» والحاجة الطبيعية لاستهلاك الطعام التي تُنفذ بدون كثير اهتمام؟ مهما يكن، بقليل من البحث لا يمكن إنكار علاقة الطعام بثقافة مجتمع وبموارده الطبيعية والتغيرات مع المراحل التاريخية التي تطرأ على المجتمع وذلك بالتأثيرات الخارجية من ثقافات أخرى. قد يكون الريف - لكبره وغني وتنوع ثقافته وكونه الموطن الأساسي لإنتاج مواد الغذاء الأساسية - المكان الهام الذي تلاحظ فيه التغيرات والتأثيرات الخارجية بسهولة وسرعة. لذا يتم التركيز هنا على المطبخ الريفي وإن كان الكثير مما يُذكر يمكن تعميمه.

إضافة إلى المجهود الخاص لتأمين المخزون الشتوي أو «المونة» حيث تدخر منتجات الصيف وتحفظها لتستخدمها في الشتاء إذ كان انتاج مواد الطعام فصليا ولا يمكن الحصول على الكثير منه في فصل الشتاء. ففي أواخر الصيف تقوم المرأة بتحضير وتخزين ما يلزم للإفطار من جبن ولبنة وزعتر وزيتون ومكدوس ومربيات... الخ، وما يلزم لإعداد الأطباق من برغل وكشك والخضار المجففة مثل الفاصولياء والبيامياء واللوبياء... الخ إضافة إلى الزيت والطحين... الخ.

لا بد أن لخصب أراضيها وغنى مواردها علاقة مباشرة وأساسية لأهمية وتنوع المطبخ المحلي فقد كانت خريزة المطبخ المحلي القروي تزخر بما تجود به الأراضي من عطاء. فالإنتاج المحلي للمواد الغذائية الأساسية المتوفرة في أراضي القرية أو محيطها كان أساس غذاء العائلة وأفرادها وقد استهلك الفلاح وعائلته ما توفر من إنتاجه ونادراً ما اشترى أو بادل للحصول على مواد غير متوفرة بمحيطه - والتي غالباً ما كانت المواد المصنعة مثل القماش وأدوات المطبخ وأدوات الزراعة - ضمت الأراضي دائماً محاصيل الحبوب التي شكلت العصب الأساسي للطعام وأطباقه

الطعام التقليدي و الإنتاج المحلي:

المطبخ جزء لا يتجزأ من ثقافة مجتمع كما أنه انعكاس لها. تختلف أنواع ونكهات الطعام تبعاً للثقافة التي بدورها تأثرت بالجماعة وبيئتها الاجتماعية والجغرافية والتاريخية... الخ. رغم الإطار العام الواحد للثقافات المحلية فإنها تبقى متنوعة و متميزة ولكل صفاته الخاصة.

إن الطعام هو جانب هام جداً لقياس مستوى المعيشة والقيم الجمالية لمجتمع معين ذلك لأنه يعكس بأدواته وأنواعه الثراء النفسي والاجتماعي لهذا المجتمع. يبين الأخصائيون أن نظام الأكل وعاداته تستند إلى جذور عميقة بالنفس البشرية ومطبخنا التقليدي وأطباقه وعاداته أشهر من أن تُشرح بغناها ومدلولاتها الاجتماعية فمثلاً إكرام الضيف يكون بتقديم شتى أنواع الطعام الموجود، وطعام العائلة لا يكون فرادى بل يتم الانتظار لتجتمع العائلة كاملة، كما يوجد تنوع غني وتخصيص لأنواع الطعام حسب المناسبات (أي هناك طعام محدد للأعراس والمآتم والأعياد... الخ)، وتشبيه الناس بأنواع الطعام «مثل السمن و العسل»، وكذلك توطيد أواصر الصداقة والتعاقد تكون بتشارك الطعام «الممالحة»، إضافة إلى الكم الهائل من الأمثال الشعبية التي تتعلق بالطعام... الخ.

لا يمكن تجاهل أن النساء في كل بلد وفي كل قارة هن من يحملن المسؤولية الأولى في «صناعة» الطعام وخاصة المرأة الريفية. والأصح أن النساء لا يساهمن فقط بتحضير الطعام وإنما بكثير من مراحل إنتاجه أي إنتاج مواده، فالمرأة الريفية خاصة تؤمن يدا عاملة غير مأجورة» للفلاحين العاملين بالزراعة. لقد حرصت المرأة على تأمين الطعام الصحي الاقتصادي للعائلة

إن الطعام هو جانب هام جداً لقياس مستوى المعيشة والقيم الجمالية لمجتمع معين ذلك لأنه يعكس بأدواته وأنواعه الثراء النفسي والاجتماعي لهذا المجتمع.



فإن العولمة هي «ثقافة الاستهلاك». وهكذا لا تقوم العولمة فقط على المتاجرة بالبضائع وإنما بالثقافة والطبيعة وكل ما يمكن أن يؤمن الربح.

العولمة الاقتصادية التي فتحت السوق المحلية على السوق العالمية أثرت بشكل مباشر على الإنتاج الزراعي الذي تحول من إنتاج «عائلي محلي» إلى إنتاج «صناعي هائل» أو ما تميز به (agribusinesses). فالدول المنتجة زراعياً بشكل هائل - التي هي الدول الصناعية الغنية التي تعمل بتقنيات حديثة و دائمة التطوير- تعمل على بيع فائض إنتاجها «الزراعي المصنّع» بأسعار أرخص في الدول الفقيرة حيث الأسعار تنافس الأسعار المحلية وبالتالي فإنها تضرب الأسواق والمنتجين المحليين وتؤمن الربح. بما أن الريف هو الموطن الرئيسي للإنتاج الزراعي المحلي في الدول الفقيرة والذي يعتمد بشكل رئيسي على السوق المحلية فإن تأثير التنافس فيه أقوى.

إن العلاقة متبادلة و نفعية بين العولمة وثورة الاتصالات الحديثة التي سهلت التعرف والإطلاع الآني على كل ما يحدث وما يتم إنتاجه. ونتيجة لما ذكر حدثت زيادة البضائع في السوق المحلية

(قمح و كمون و نرة و...الخ) وحديقة المنزل فيها الخضار (البندورة و البقدونس والفليلة...الخ) وبعض أشجار مثمرة (زيتون وتفاح وعنب...الخ) أما الحظيرة فقد آوت المواشي والطيور (الماعز والأبقار والدجاج والحمام...الخ) وبالتالي كل مواد الغذاء الأساسية كانت في متناول اليد - بقليل أو كثير- إضافة إلى القناعة والرغبة ببذل الجهد للحصول عليها. فقد كان الاكتفاء الذاتي لإنتاج الطعام هو الهدف الرئيسي ثم أتى الهدف الاقتصادي.

العولمة و الاستهلاك:

العولمة هي حركة التمويل والمعلومات والعلم والصادر والوارد بشكل سريع جداً عبر الحدود الجغرافية، فهي تقلص للعالم ليصبح بدون مسافات طويلة وليصبح كل مكان من العالم جزءاً من السوق العالمية التي تسعى الشركات المتنافسة لكسبها إلى قائمة مستهلكيها. إن أساس العولمة هو العملية التجارية بغض النظر عن المواد المتاجر بها حيث يتم فيها السعي والتنافس بين الشركات لإيجاد مستهلكين جدد وبشكل دائم وكنتيجة

العولمة الاقتصادية التي فتحت السوق المحلية على السوق العالمية أثرت بشكل مباشر على الإنتاج الزراعي الذي تحول من إنتاج «عائلي محلي» إلى إنتاج «صناعي هائل»



هام ولا يتناسب مع ما وصلنا إليه من «حداثة».

قد لا يكون تأثير العولمة مباشراً على المطبخ التقليدي ولكن نتيجة الانفتاح و التحول نرى المواد الأساسية (الزراعية والاستهلاكية) في مطبخنا التقليدي قد تغيرت وتبعها بالتالي تحول أصناف الطعام أيضاً. ففي المنزل حيث ما زالت تحفظ بقايا أطباق محلية من وقت لآخر بدأت الأطباق المستوردة تحل محلها أما في المطاعم فنادراً ما توجد قائمة طعام أطباقها محلية صرف. ولا بد هنا من ذكر مثال «البيتزا» التي تُعتبر من المطبخ الإيطالي التقليدي بامتياز ولها عدة أنواع. أما الطبق التقليدي الأساسي منها وهو «بيتزا نابولي» فله قانون خاص لحماية «أصل المنشأ» لهذا الطبق، ومع العولمة وشركات الطعام الأمريكية وإعلاناتها أصبحت البيتزا من أطعمة العولمة بامتياز، التي يتهاقت عليها الشباب في كل الأماكن كنوع من «طعام موضة» الذي يجعل متناوله يواكب كل «الحداثة»!! فباتت تُحضر في كل بيت إضافة إلى الكثير من الوجبات السريعة الأخرى ولا ننسى المشروبات أيضاً مثل الكولا. كذلك اندثرت تقريباً المؤونة المنزلية والقروية خاصة وباتت تعتمد على السوق بشكل رئيسي حيث يتم شراء الخضار والحبوب والبرغل الجاهز وما إليه إضافة إلى المنتجات الاستهلاكية الجديدة المتوفرة غالباً في أي وقت. وهكذا فقد بات مطبخنا يعج بالمأكولات السريعة والمستوردة التي لا تتلاءم مع مناخنا وطبيعتنا وثقافتنا... الخ والأهم أننا لا ندرك أصلها أو أي معلومات عن مصدرها. ولا ننسى التشابه الكبير الذي حصل في مطابخنا رغم اختلاف الأماكن والثقافات فالمواد واحدة أو متشابهة وكذلك الأطباق ويبقى الفرق بقايا أطباق تقليدية محلية إن وجدت تضيف نكهة خاصة للمكان.

بكل تأكيد هذا لا يعني أبداً أن نكون مُغلّقين على أنفسنا كي لا نتأثر بما يحدث ونُحافظ على تقاليدنا ولكن من الضروري أن نعي ما نتأثر به ونحن ثابتون على أساسنا المحلي الصلب الذي يحفظ لنا «هويتنا» لا أن نتبنى أي شيء فقط لمواكبة «الحداثة». للأسف ومع كل ما تقدم

وسرعة تبني ما كان بالأمس كماليات ليصبح ضرورات دفع أيضاً عجلة التحول في الزراعة من الإنتاج «الذاتي» / المحلي إلى الإنتاج «التجاري» الذي يؤمن مقابلاً مادياً. هكذا بات المزارع يُنتج ليحصل على المال اللازم لشراء حاجاته الأساسية (التعليم، الصحة، الغذاء... الخ) و الكماليات التي باتت «ضرورية» (ستالايت التلفزيون، اللباس، موبایل، سيارة، الخ).

بالتالي تم الانزلاق بسرعة وسهولة من الإنتاج والاكتفاء الذاتي إلى الاستهلاك المتزايد. ولمقاربة ما تقدم أعلاه مع الواقع فنرى التغير في أنواع المحاصيل الزراعية. ففي الماضي كان إنتاج الحبوب أو الأشجار المثمرة حسب طبيعة المنطقة أما الآن و يفضل «الثورة الخضراء أو التهجين الزراعي» فقد تم زراعة ما يلزم للسوق في أي مكان فنرى زيادة زراعة أشجار الزيتون أو اللوز أو التفاح... الخ. و بمقارنة بسيطة لما نراه ونعيشه اليوم نستطيع لمس الفارق الرهيب في التحول من الإنتاج الكامل إلى الاستهلاك الكامل تقريباً و من المنتجات الطبيعية والصحية والرفيقة بالبيئة إلى المنتجات «الصناعية» أي المهجنة والمُنتجة بإضافة المواد الكيماوية وضمن البيوت البلاستيكية!

طعامنا التقليدي و العولمة:

إن التغيرات والتأثيرات السريعة التي أحدثتها ثورة الاتصالات طالت كل مكان وجعلت العالم قرية كونية صغيرة. وبما أن العولمة ليست فقط تجارة مواد ورؤوس أموال وإنما أيضاً تجارة أفكار وأذواق فإنها التهديد الأساسي للثقافات المحلية لأنها تعمل على خلق «ثقافة كونية موحدة». إضافة إلى تهديد العولمة للثقافات المحلية لا يمكن التغاضي عن الدور السلبي غالباً الذي يلعبه أصحاب الثقافة المحلية من تجاهل وعدم حفظ و تبني سريع غير مدروس لكل ما هو جديد و«حديث». كذلك أيضاً الفهم الخاطئ لما يعنيه التراث ومواده، فغالباً ما يُعنى به ما هو مغرق بالقدم و شديد الأهمية التاريخية (مثلاً المبانى الأثرية) أو يُؤول فقط ليكون قديماً وغير

بما أن العولمة ليست فقط تجارة مواد ورؤوس أموال وإنما أيضاً تجارة أفكار وأذواق فإنها التهديد الأساسي للثقافات المحلية لأنها تعمل على خلق «ثقافة كونية موحدة».

يمكن القول إن أول ما يجب القيام به كخطوة عاجلة هو التوثيق الكامل لكل أطباقنا المحلية ومناسباتها وما يترافق معها من عادات اجتماعية وهذه مهمة تقع على عاتق كل مهتم ومتق. إذا ما ملكنا أرشيفا لمطبخنا التقليدي في كل مكان فإن أي خطوة تالية يمكن القيام بها بسهولة نوعاً ما لأن المرجع سيكون موجوداً. وهنا يمكن اقتراح أن يتم تشجيع برامج تعنى بالأطباق المحلية أو تنشيط دور المعاهد الفندقية و الشباب فيها و ذلك مثلاً لإنتاج أطباق جديدة أساسها الأطباق المحلية أو المبادرة بمهرجانات طعام تقليدي متنوع ومتجدد في أمكنة متنوعة من بلدنا تبين التميز والتفرد لكل منطقة أو إيجاد مسابقات لطبخ الاطباق المحلية و تسويقها أو إنتاج مطبوعات ومنشورات بشكل علمي وبعده لغات تُعنى بمطبخنا التقليدي وتصل لأكثر من عدد «محدود» من القراء إلخ. مهما تكن هذه المبادرة - ولا بد من أن الكثيرين لديهم أفكار أكثر يجب أن تُعطى الفرصة - لتجد هدفاً على الأقل بلقت الانتباه لأهمية هذا العنصر الرئيسي من تراثنا و التأكيد على غناه وضرورة حفظه علماً أنه توجد في بلدنا حالياً جمعية أهلية تعرف بـ «الجمعية السورية لنواحي الطعام» التي تعنى بالطعام التقليدي و ضرورة التعريف به ولكن الغالبية العظمى من الناس لا تعلم بجمعية كهذه ولا يُذكر أي نشاط شعبي قامت به الجمعية حتى الآن. وبالتالي يمكن التفاؤل والقول إننا نملك كل المقومات اللازمة لإطلاق مبادرة محلية لتصل العالمية، فلدينا الموارد الغنية في تراثنا ولدينا العقول المبدعة والسواعد العاملة فلم لا نستفيد من

فإنه لا يوجد حسّ مسؤول عما يضيع من تراثنا المحلي مع سرعة التغيرات مهما كان بسيطاً ومنه أطباقنا التقليدية ، لأن مجموع ما يضيع وما يُهمل هو ما يُشكّل كمال صورتنا و هويتنا.

خاتمة ورؤى:

إن حفظ التراث المحلي هو حفظ لغنى وتنوع يعطي الثقافة هويتها ومقوماتها. ومع التغيرات السريعة هناك حاجة ماسة لرفع الوعي وإبراز أهمية التراث المحلي بكل عناصره مهما كانت بسيطة وكذلك ضرورة حفظه بطريقة مناسبة للاستفادة من الفوائد الكامنة من حفظ هذا التراث.

إن الهجوم على العولمة لا يعني أبداً صمّ الأذان ومنع التغيير وإنما التمسك بالهوية والتميز مع الاطلاع والاستفادة من التجارب العالمية وتطبيقها بما يتناسب والذوق المحلي وكذلك الاستفادة من التقنيات الحديثة للاتصالات لإيصال إنتاجنا وتراثنا و تجاربنا أيضاً. إن تراثنا بكل غناه ليس فقط «ماضياً» نتذكره ونفخر به فقط وإنما يجب أن يكون منجم قوائد معنوية و مادية معا في وقت واحد.

يقول الناشطون بيئياً «فكر عالمياً وتصرف محلياً» ويقول الناشطون ثقافياً « فكر محلياً وتصرف عالمياً» و بالتالي لا بد من الإسراع بخلق مبادرات محلية وتنميتها لتنتشر وتنتشر ثقافتنا وقد يكون مطبخنا عنصراً أساسياً للبدء.

**يقول الناشطون
بيئياً «فكر
عالمياً وتصرف
محلياً» ويقول
الناشطون
ثقافياً «فكر
محلياً وتصرف
عالمياً» و
بالتالي لا بد من
الإسراع بخلق
مبادرات محلية
وتنميتها
لتننتشر وتنتشر
ثقافتنا وقد
يكون مطبخنا
عنصراً أساسياً
للبدء.**





أطباقنا التقليدية باختراع أطباق جديدة ومتجددة
تنتمي لنا وتكون رسالتنا حفاظا على هوية وتميز
مطبخنا في وجه العولمة أو الثقافة الموحدة.

المراجع

<http://www.fao.org/docrep/005/Y4671E/y4671e0c.htm>* TopOfPage
19-6-09
6 - Globalization & Food
<http://www.unpac.ca/economy/g-food.html> 19-6-09
7-en.wikipedia.org
<http://en.wikipedia.org/wiki/Pizza> 17-8-09
8-gastroty.com
<http://www.gastroty.com/09-arabic/aboutus.htm> 13-9

Inc.
3- Palmr, C.: 2002
Milk and Cereals: Identifying Food and Food Identity among Fallahin and Bedouin in Jordan, Levant, Vol. 34, P: 173-195.
4- Vepa, S. S.:
Impact of globalization on the food consumption of urban India
<ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/007/y5736e/y5736e02.pdf>
19-6-2009
5- Globalization and the traditional role of agriculture

حجابه نمر حسن. 1975
الاكل الشعبي، مجلة الفنون الشعبية
ص: 47-60، العدد السادس، عمان
- الأردن.

1- Hodge, Sh.: 2000
Global Smarts. The Art of Communicating and Deal Making anywhere in the world, p:1-8, New York,
2- Redner, Harry. 2004
Conserving Cultures, Technology, Globalization, and the Future of Local Cultures. Maryland, Rowman & Littlefield Publication,



التحطيب

دراسة ميدانية تحليلية

حسام محسوب - كاتب من مصر

في ظل ثقافة العالم الواحد ظهرت الحاجة الشديدة لتمسك مستلهمي الرقص الشعبي المصري بشكل خاص والرقص الشعبي بشكل عام بالجانب العلمي في رصد وتوثيق بل وتقنين دراسة منهجية للرقصات الشعبية المختلفة في بيئتها الطبيعية قبل القيام بتصميم الرقصات الشعبية المستوداة من البيئة، وسوف أطرح في هذه الدراسة أهم الرقصات الشعبية المصرية وتحليلها بشكل علمي من كافة عناصرها بادئاً بمنطقة الصعيد، ولقد وقع اختياري على منطقة الصعيد إيماناً منا بتراثها الشعبي الأصيل لما تتضمنه من العديد من الرقصات الشعبية المختلفة والتي كانت في منأى عن التيارات الثقافية الحديثة والتي ساعدتها في المحافظة على تميزها وأصالتها التي اكتسبتها عبر العصور والحضارات المختلفة.



مصر عموماً يعطي صورة حقيقية وصانقة عن علاقة السكان بالأرض حيث تبلغ مساحة مصر مليون كيلو متر مربع ويبلغ عدد السكان حوالي 55 مليون نسمة غير أن سكان مصر لا يعيشون في مختلف أنحاء البلاد وإنما يتركزون تركيزاً شديداً في الوادي والدلتا الذين تبلغ مساحتهما 3.5% من جملة مساحة مصر أما الصحاري المصرية التي تقدر بنحو 96.5% من جملة المساحة فتكاد تكون خالية من السكان مما يشكل ضغطاً سكانياً رهيباً على الأرض الزراعية المحدودة في الوادي والدلتا وعموما تتميز كثافة السكان في الصعيد بالتجانس النسبي³.

وتمثل الثروة الزراعية بهذا الإقليم نسبة أقل مما في الدلتا ولذلك فنسبة معتدلة من السكان في وادي النيل تعمل بالزراعة، وكما اجتذبت الصناعة التي نمت في السنوات الأخيرة نسبة لا بأس بها.

كما يعمل عدد كبير من أهل الصعيد بالكشف عن الآثار وجزير بالذكر أن منطقة وادي النيل تعتبر أغنى مناطق مصر بالآثار الفرعونية حيث ضمت هذه المنطقة عواصم الأسر الفرعونية المختلفة وتعتبر محافظة قنا أولى محافظات مصر في الآثار حيث تضم مدينة الأقصر ثلث آثار العالم كله وهكذا يعمل عدد كبير بالسياحة والآثار وخدمة السياح الأجانب وبالتالي تنتشر صناعة التماثيل للآثار الفرعونية والحلي الفرعونية التي تجد لها سوقاً عظيمة عند السياح .

وسكان الصعيد يتميزون بطابعهم الانفعالي وحساسيتهم المفرطة ولعل طبيعة الجو الحار نسبياً عن الدلتا وكذلك ظروف حياتهم الصعبة خصوصاً بين المغتربين والمهاجرين منهم بحثاً عن لقمة العيش قد أورتهم هذه الروح وكذا نجد أن غالبية القصص الشعبية والسير والملاحم التي تتغنى بمشاعر الحب والحنين البطولة والشهامة والتأثر تقع حوادثها في هذه المنطقة ومن ثم فإن أشهر الفنانين الشعبيين من الشعراء وكتاب السيرة والقصص وفناني الموال والمداحين قد ولدوا هنا في هذه المنطقة.

وتتشابه العادات والتقاليد في الصعيد والكثير من عادات وتقاليد البدو من ناحية وعادات وتقاليد

وعند دراستنا لمنطقة الصعيد يجب الاهتمام بدراسة النواحي التاريخية والجغرافية والاجتماعية وغيرها كما يجب الاهتمام بالعادات والتقاليد والأعراف والاحتفالات والأفراح والطقوس المختلفة، حتى نستطيع التعرف على الدور الأساسي الذي تلعبه الألعاب والرقصات الشعبية في هذه المناطق، مع ضرورة الاهتمام بدراسة الموسيقى الشعبية المصاحبة والأغاني وأيضاً الأزياء، وذلك كله بهدف صياغة أكثر شمولاً للألعاب والرقصات الشعبية في هذه المنطقة بهدف إبرازها وتحديد أهم الموثيقات الحركية المتميزة والأصيلة.

منطقة وادي النيل (الصعيد)

والتي يطلق عليها منطقة الوجه القبلي أو مصر العليا وتبدأ هذه المنطقة من أسوان جنوباً وعلى امتداد وادي النيل ومروراً بمحافظات الصعيد من الجنوب للشمال بالترتيب قنا وسوهاج وأسيوط والمنيا وبني سويف والفيوم وحتى محافظة الجيزة في الشمال ويحدها من الشرق الصحراء الشرقية ومن الغرب الصحراء الغربية ومحافظة الوادي الجديد.

ويبلغ طول هذا الوادي حوالي 900 كيلومتر في أرض قابلة للزراعة عبارة عن شريط رفيع يبلغ أقصى عرض له في بني سويف حيث يصل إلى حوالي 25 كيلو متراً¹ وهنا السكان لا يشكلون تركيزاً كما في الدلتا بل ينتشرون بين الماء والصحراء وليس للأرض خصوبتها كما في الدلتا.

وتبلغ مساحة الوادي حوالي 10 آلاف كيلو متر مربع وترتبتها عظمة الخصب لأنها مكونة من الطمي الذي جلبه النهر من هضبة الحبشة البركانية - فهي تربة منقولة تحتوي على كثير من المواد الضرورية للنبات أما منخفض الفيوم فهو منخفض صحراوي أدى قربها من الوادي إلى وصول مياه النيل إليه عن طريق فرع طبيعي سلك طريقه خلال فتحة صخرية طبيعية وبذلك تم ترسيب نهري داخل المنخفض يجعلنا نلحقه بالوادي². ويمكن القول بأن توزيع السكان في

سكان الصعيد
يتميزون
بطابعهم
الانفعالي
وحساسيتهم
المفرطة ولعل
طبيعة الجو
الحار نسبياً عن
الدلتا وكذلك
ظروف حياتهم
الصعبة خصوصاً
بين المغتربين
والمهاجرين
منهم بحثاً عن
لقمة العيش قد
أورتهم هذه
الروح



ويعتبر الاحتفال بالزواج سواء ليلة عقد القران أو ليلة الحنة أو ليلة الدخلة هو سيد الاحتفالات والمناسبة السعيدة للترويح عن النفس وتشابه بعض الاحتفالات عندهم بفلاحي الدلتا كما في الرقص الفلاحي على سبيل المثال ولكن بشكل مغلق حيث تجتمع السيدات والبنات مع العروسة في جو من الفرح والسرور وعلى أصوات الطبول وبمصاحبة الزغاريد تغني البنات في أغان جماعية في حلقة وسط الدار حيث تخرج بنت من وسط الحلقة من أصدقاء العروسة وترقص الرقص الفلاحي الشبيه برقص فلاحى الدلتا بحيث لا يراها الرجال والشباب فهو رقص داخلي معزول

ريف الدلتا من ناحية أخرى فليما يتعلق بسن الزواج نجد أهل الصعيد يحرصون على تزويج الفتاة في سن صغيرة والزوج المفضل هو ابن العم أو من الأقارب ، ويتبعون في عادات الزواج ما هو موجود في ريف الدلتا من مهر وشبكة ويوسطون الأقارب في إتمام مراسم الخطبة وتحديد قيمة المهر والشبكة التي دائماً ما تكون تبعاً للحالة الاجتماعية للعريس والعروسة ويفضلون المناسبات والأعياد الدينية منها والاجتماعية لإتمام مراسم الزواج حيث تتم في مواسم الحصاد وبعد بيع المحصول أو عقب الاحتفال بالأعياد الدينية وخاصة عيد الفطر وعيد الإضحى.



وتتعدد الأغاني الشعبية بتعدد مناسباتها وتختلف أشكالها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه مثل أغاني العمل والأفراح والأغاني الدينية وتشتهر المجتمعات الريفية والزراعية عامة بأغاني العمل حيث تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن مثلاً أو يغنيها الفلاحون أثناء حرق الأرض ولا تختلف الأغاني التي تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن عن الأغاني التي تغنى في مناسبة الاحتفال بالعرس

عن أعين الرجال فمن العيب أن يختلط الرجال وفرحهم وفرح النساء كل في مكانه ومن عاداتهم في الأفراح أيضاً وبعد تناول العشاء يلخذ أهل العريس العروسة ويركبونها حصاناً ويضفونها في القرية وفي مقدمتها المداخون بمداخهم وطبولهم حيث تصل الزفة بيت العريس وهناك تجلس العروس على كرسي معد لها يسمى الكوشة وسط الغناء والرقص.

البعض في إطار السامر الشعبي المنصوب من أجل المناسبة ويعتبر الحفل السامر هو المناسبة التي تواكب احتفالات الأفراح والزواج والمولد وحفلات الختان وليالي الحصاد وأيضا ليالي السمر في المجتمع الصعيدي الفلاحي ويسبق احتفالات السامر أحيانا رقص الخيل والتحطيب على أنغام العازفين للألات الشعبية الموسيقية في المجتمع الصعيدي مثل آلة الربابة والمزمار والطبول وغيرها والارتجال هو الصفة السائدة في هذا الاحتفال سواء من العازفين الموسيقيين المصاحبين سواء لرقص الخيل أو التحطيب وذلك في ساحة القرية حيث يشكل جمهور المشاهدين حلبة أو شبه دائرة.

التحطيب

يعتبر التحطيب أحد الظواهر الشعبية في الصعيد التي ترمز في مجملها لنفس القيمة وهي البطل الشعبي دابن النيل في مواجهة التحدي وتحقيق الانتصار ليس للذات بل للجماعة بأكملها صحيح أن التحطيب لعبة بالأساس لكنها انعكاس لمفاهيم المجتمع ورؤيته للكون ، فكل جماعة من قرية أو مركز ثاني لتشجيع لاعبيها وإعلان انتصاره باعتبارها الفئة التي تستحق هذا النصر إنه صراع أبطال ممثلين لجماعات وهذا الجوهر المشترك الذي يجعل لعبة التحطيب جزءا جوهريا من المجتمع لا يمكن فهمه بعيدا عن ظروف هذا المجتمع الحضارية التي تعيننا في النهاية على فهم وتفسير عاداته وتقاليده وفنونه وآدابه وللتحطيب مضمون درامي عميق يمكن استدعاؤه خلال فكرتي البطولة والغروسية في السيرة الهلالية دبل إن بعض المحطبين من حاملي الموروث بالفطرة يؤكدون أن التحطيب استخراج من حرب الهلالية ولكن في كل الأحوال يمكن البحث عن المضمون الدرامي للتحطيب من خلال فهمنا عموماً للسير الشعبية ومفاهيم الغروسية والبطولات الشعبية وارتباطها بالخير المطلق وأهم حلقات التحطيب تتم في المولد الكبيرة مثل مولد سيدي عبد الرحيم القناوي، سيدي أبو الحجاج الأقصري بحيث يعلن عن رفع العصاية من بعد صلاة العصر حتى صلاة المغرب ولمدة أسبوع ويجتمع المحطبون

فهي تتشابه معها تشابهاً كاملاً شكلاً ومضموناً بل إن كثيراً منها مما يقال أثناء جمع المحصول. وتنوع الأغاني الشعبية بتنوع المناسبات المختلفة فهي تصحب الطفل منذ ميلاده وتسير معه خطوة خطوة لترافقه في رحلة الحياة وفي كل مرحلة نجد ما تستطيع أن تسهم فيه ، فهي تحتفل بميلاده وختانه وتتبع في ذلك الأسلوب المعروف في مصر بصفة عامة ، فالعادات والتقاليد في هذه المناسبات تكاد تكون متفقة تماماً في مصر عامة، ويرجع الاختلاف عادة إلى الظروف الاجتماعية السائدة في المجتمع، ويأتي الاحتفال بالخطبة والزواج في الأهمية الكبرى حيث أنه يساير الاحتفال بمناسبة من أهم المناسبات التي تمر بحياة الفرد بل لعلها أهمها جميعاً

وقد بدأت بعض الأغاني الفلكلورية في الاختفاء والاندثار في الدلتا مثل أغاني العديد في الموت وبعض أغاني العمل والسبوع والختان ولكنها ما زالت تؤدي إلى اليوم في الصعيد وتؤدي دورها بل ووظيفتها الاجتماعية ، وللرجال في الصعيد الدور الأساسي سواء في الغناء أو الرقص عكس فلاحي الدلتا حيث الدور الأساسي في الدلتا للمرأة في الرقص والغناء وهم يشبهون في ذلك الرجال في المجتمع البدوي ويعتبر طابع الأداء الفردي سواء في الغناء أو الرقص واضحاً في الصعيد أكثر من أي مكان آخر في مصر وتشابه منطقة وادي النيل والصعيد في الكثير من فنونها الشعبية عامة وكلا من المجتمعين الريفي في الدلتا ومجتمع البدو حيث نجد مثلاً أن الرقص الفلاحي في الدلتا والوادي يتشابهان مع بعض المفروقات التي تفرضها الظروف الاجتماعية المختلفة للمنطقتين كما إننا نجد أن الغناء والرقص والدور الأساسي للرجال يتشابه كثيراً وعادات وفنون المجتمع البدوي. وهنا نجد أنه ما زالت أشكال التعبير الشعبي وألوانه العديدة مصدر إلهام خصب للإبداع الفني بأشكاله المختلفة. ولقد أجريت العديد من الدراسات الأكاديمية حول الدراما الشعبية والرقص الشعبي والموسيقى والأغاني الشعبية.. ولقد أكدت هذه الدراسات على أن الفنون الشعبية تصاحب المناسبات المختلفة مثل العرس أو الاحتفال بالمولد وهذه الفنون يكمل بعضها

تتعدد الأغاني

الشعبية بتعدد

مناسباتها

ومختلف

أشكالها

باختلاف الإطار

الذي تعيش

فيه مثل أغاني

العمل والأفراح

والأغاني الدينية

وتشتهر

المجتمعات

الريفية والزراعية

عامة بأغاني

العمل، حيث

تجسيها الفترات

أثناء جمع القطن

مثلاً أو يغنيها

الفلاحون أثناء

حراث الأرض

- لعبة في أوقات الفراغ ولكنها في الوقت نفسه يعد رقصة في أوقات السمر والاحتفالات وإن كانت الجماعة الشعبية تطلق عليه لعبة في كل الأحوال وذلك يرجع إلى طبيعة المجتمع وعاداته وتقاليده والتي تحظر على الرجل الرقص وتعتبره من النواقص التي لا يجب أن يتطلى بها الرجل ولكننا كمتخصصين نتعامل مع الظواهر في الميدان يجب أن نقوم عند تحليل تلك الظواهر أن نرجع كل تلك الأمور إلى سياقاتها الطبيعية التي يجب على أساسها أن نقوم بتحليل عناصرها بشكل علمي سليم .

والمفهوم الأخير هو السائد حالياً وهو الذي يعنينا هنا هو التحطيب الذي له نفس طبيعة الماثور يختلف شكله قليلاً من مكان إلى آخر.

والعصا هي العنصر الأساسي في رقصة التحطيب ومن حوارات الباحث مع الممارسين لرقصة التحطيب وسؤالهم عن نوعية العصا وطولها ، يقول «أنهم كانوا قديماً يستخدمون الشوم الغليظ وتسمى العصا الغشيمة أو شوم محلب أي شومة شديدة مكسورة من الشجرة بالقوة وهذا غير مستخدم الآن لأنه يؤدي ويستخدمون بدلاً منها عصا من الخيزران ويبلغ طولها تقريباً 160 سم و180 سم بما يشير إلى أهمية مسك العصا ومسك العصا يختلف من شخص لشخص ولابد من أن يترك قبضتي يد من طرفها لكي يستطيع المؤدي التحكم بها.

ويبدو لنا من خلال الملاحظة الدقيقة أن التحطيب واحد ويحكمه الارتجال بالدرجة الأولى وحتى إذا كان هناك اختلاف في طابع اللعب للاعب أمام آخر يتوافقان معاً في الطريق مع ضربة العصا الأولى ويمكن رصد اختلافات عامة يحكمها المنطق والرؤية.

ولقد لاحظت أن المراكز ربما داخل المحافظة الواحدة تختلف في مقدار عنف اللعبة تبعاً لقربها من الجبل أو بعدها عنه ، فكلما بعدنا عن نهر النيل ووادي النيل وذهبنا إلى الجبل اتسم التحطيب بالعنف نظراً لقسوة الجبل وصعوبة العيش.

ولاحظت أن شكل الفرجة والعرض هو الذي

من كل المحافظات حيث يدعو لاعبو المحافظة التي يقام فيها المولد لاعبي المحافظات الأخرى الآن يرسلون كروت دعوة لأصدقائهم ويؤكد الشكل الاحتفالي لرقصة التحطيب والذي يفرض طبيعة خاصة للفرجة والأداء والمضمون الدرامي ليس فقط على المعنى أو العبارة المأخوذة من اللعبة بل يبحث في المفاهيم الدرامية المتحققة في لعبة التحطيب أو رقصة التحطيب فهناك مفاهيم مشابهة للصراع والتمثيل والإيهام إلى آخره من مفاهيم الدراما.

وهذا ما يجعلنا نكتشف الأصول الدرامية التي خرجت منها لعبة التحطيب وعند دراستي لرقصة أو لعبة التحطيب في هذه المنطقة على الاختلافات والتباينات والتعديلات التي تطرأ على التحطيب من محافظة لأخرى، بل وداخل المحافظة الواحدة، ليس هذا طبيعة كل ما هو ماثور، وما الفرق بين التراث والماثور سوى الفرق بين الثابت والمتغير في أشكال التعبير الشعبي فمنها ما هو قد أصبح تراثاً أي تاريخاً ليس له وجود حقيقي في السلوك اليومي للجماعة، وهذا لا يمنع أنه مؤشر حضاري لطبيعة الجماعة في عصر ما قديم كجذور وأصول للجماعة في العصر الحديث أما النوع الثاني من أشكال التعبير الشعبي وهو الماثور فتشمل أشكال التعبير والممارسات التي ما زالت تمارس حتى وقتنا هذا.

واللعب بالعصا له أصول قديمة تمتد حتى مصر القديمة الفرعونية فلقد ظهرت هذه الرياضة كمبارزة بالعصا وكرياضة خشنة للشجعان انتشرت بين جميع طبقات الشعب ثم تحولت على مر العصور بين الطبقات العليا من الشعب إلى المبارزة بالسيف لقد انتشرت بعد ذلك اللعبة بين الفلاحين في الريف البحري والقبلي وأنشأت لها مدارس لتعليم فن المبارزة⁴.

لذا فللتحطيب أصول فرعونية وللتحطيب نفسه وظائف متعددة كما للعصا استخدامات متعددة أيضاً أهمها: -

- علامة على القوة والفتوة.

- سلاح حربي.

يعتبر التحطيب
أحد الظواهر
الشعبية
في الصعيد
التي ترمز في
محملها لنفس
القيمة وهي
البطلان الشعبي
«أبو النيل» هي
مواصفة الجدي
ونحفي الانحصار
ليس للذات
بل للجماعة
بأكملها صحيح
أن التحطيب
لعبة بالأساس
لكنها أصبحت
للمشاهير
المجتمع ورؤيته
للكون



بالمولد أو العرس «وهنا نطلق عليها رقصة لأن السياق الاجتماعي الذي تقدم فيه لا يفرض أن يتم الأداء من خلال القوانين الملزمة للعبة».

ونلاحظ أن الارتجال والتلقائية هو السمة السائدة في التحطيب كظاهرة شعبية يصعب من مهمة رصده ومع ذلك يجعل منها مهمة شديدة الإمتاع للباحث.

ورؤيتي بشكل عام للتحطيب أنه ينقسم إلى تحية ثم حركات استعراضية، حركات الرش، فتح الباب، غلق الباب وقد يدخل اللاعب مباشرة في التحام مع الآخر ليفتح باب وجوهر اللعبة في حركات الرش وفتح الباب بعد السلام أما الحركات الاستعراضية فهي نسبية وقد لا يرغب في الإطالة فيها أو القيام بها وأحياناً يسهب اللاعبون في الاستعراض لإمتاع الجمهور

وأخيراً لاحظت أن معظم المتحاورين أكدوا

يقبل التعديل والاختلاف ليس تبعاً للأقاليم أو المحافظة ولكن تبعاً للمناسبة والدافع وظروف التجمع وفي حالة وجود فرقة موسيقية في بعض الاحتفالات ينصب السامر الشعبي ليؤثر في بعض اللحظات الهامة مثل فتح الباب وكذلك تؤثر بالضرورة في الحركات نفسها فتأخذ الطابع الاستعراضى أكثر ووجود الموسيقى مرتبط بالمناسبة أيضاً كما أن الدافع للتجمع حول حلقة تحطيب له أثر أيضاً فإذا كان التجمع عشوائياً أو مفاجئاً أو أسرياً يجمع بعض الأصدقاء والأقارب على سبيل التسلية أو ربما للتحدي بين صديقين أعلنوا التحدي لسبب أو لآخر كل هذه الحالات تكون غير منظمة بشكل مسبق ويكون الطابع الصراعى فيها غالباً «وهنا تسمى لعبة لأنه في هذه اللحظة تخضع لقوانين اللعبة كما سوف يلي» أما في الاحتفالات والأعراس فإن الطابع الاستعراضى يكون هو الغالب كتعبير عن السعادة والبهجة

الصراع/ المنافسة وهي المواجهة حول الهدف فمعنى أن هناك صراعاً بين طرفين أن كلاهما لديه الرغبة في الوصول للهدف الأسمى وينتهي الصراع بتحقيق أحدهما لهذا الهدف وفشل الآخر والوصول إلى الهدف في عالم الدراما ليس سهلاً، فهذا العالم المصنوع والمحاكي أو المقلد لعالم الحياة يصنع أماناً عنداً من العقبات لتعطيل ولتصعيد حدة الصراع فالهدف السهل لا يصلح ليصبح موضوعاً للدراما إن صراع الاضداد المنافسة هو جوهر لعبة التحطيط مثلاً هو جوهر الدراما فالهدف الأساسي في التحطيط هو فتح الباب أي الكشف عن الجانب الأيسر أو الأيمن من صنم المنافسة، والمواجهة تتمثل في حركات الرش ثم المسالفة التي تشبه المراحل التي يتخذها البطل للوصول إلى هدفه الأعلى في الدراما، وكما أن الهدف السهل لا يصلح للدراما.

ونجد أن اللاعب الضعيف لا يحسن اللاعب القوي للعب وهو يستدل على ذلك من قبضته على العصا وهنا يدخل عليه سريعاً لينهي المباراة حتى ينزل للحلبة لاعب آخر أكثر مهارة حتى يحلوا للعب وبالطبع لا يحاول الباحث هنا أن يثبت أن التحطيط شكل من أشكال الدراما بقدر ما يحاول أن يستفيد من التراث النقدي الدرامي في تحليل المضمون الدرامي لرقصة التحطيط فليست كل ظاهرة شعبية تتمتع ببعض القيم الدرامية يمكن اعتبارها دراما، ولكن الدراما بما لها من قدرة على محاكاة العالم تتداخل مع الظواهر الاجتماعية الأخرى فالدراما أساساً محاكاة لفعل الحياة كما يعرفها أرسطو في كتابه فن الشعر وتقليد الحياة يحتوي أوجه النشاط الإنساني المختلفة لذلك نجد أن المسرح يجمع الفنون الدرامية وغير الدرامية الأخرى كالموسيقى والغناء والرقص... الخ.

وهناك فرق جوهري بين الدراما كفن المسرح مثلاً أو الرواية وبين التحطيط فالتحطيط في شكله التنافسي مثله مثل مباراة رياضية تحتوي على قدر كبير من التوتر تجاه النتيجة، أما في عالم الدراما فالنتيجة معروفة لدى اللاعبين والمؤدين فالدراما عالم مصنوع صناعة كاملة والمستقبل فيه مرسوم بدقة أما في التحطيط فتظل السيادة

على أن التحطيط لعبة ليس هدفها العنف بل إنها لعبة للمتعة الرجالية إن جاز لنا التعبير ولذلك فهي تحترم التقاليد المختلفة للجماعة «فالكبير يبدأ اللعب ولا يجب التكبر عليه أثناء اللعب لأن الكبير أكثر خبرة».

ونجد أن لكل عنصر من عناصر التحطيط دوراً حيويًا يرتبط بشكل الفرجة فالموسيقى والحركة والمضمون الدرامي كل واحد يكمن في الوجدان الشعبي وهناك أكثر من طريقة لمسك العصا :

1 - مسك العصا بيد واحدة من أحد أطرافها.

لا بد من أن تمسك على بعد قبضتي يد من أحد أطرافها لكي يستطيع التحكم في العصا أثناء الأداء.

2 - مسك العصا باليدين من أحد أطرافها

وهو أن يقبض على أحد أطراف العصا من على بعد قبضتي يد ويكون الكفان قابضين على العصا فوق بعضهما

3 - مسك العصا باليدين من طرفيها

ومسك العصا باليدين لا بد أن يراعي المؤدي ألا يمسك العصا من طرفيها عند قيامه بصد هجوم من خصمه لأنه بذلك يعرض جسمه أو رأسه للخطر لعدم قدرته على مسك العصا بقوة تحت تأثير قوة الضربة الموجهة إليه ولذلك لا بد أن يكون ممسكاً بها بعد قبضتي يد من طرفها الأيمن أما اليد اليسرى فتكون ممسكة بالعصا على مسافة تسمح له بالتحكم في العصا أي تقريباً على مسافة أوسع من الكف قليلاً

العناصر الرئيسية لرقصة التحطيط

أولاً : المضمون الدرامي لرقصة التحطيط.

المنافسة بين الهزيمة والانتصار.

الصراع هو جوهر الحياة الدرامي وهو جوهر فن الدراما أيضاً كما يرى أرسطو حين يقول «لا صراع لا دراما». والجوهر الصراع للدراما قائم بالضرورة على فكرة المنافسة في اللعب فبنقل هذه الفكرة من مجال اللعب إلى مجال الدراما الشاسع يمكننا أن نكشف عن أهم آليات

التحطيط لعبة ليس هدفها العنف بل إنها للمتعة الرجالية إن جاز لنا التعبير ولذلك فهي تحترم التقاليد المختلفة للجماعة فالكبير يبدأ اللعب ولا يجب التكبر عليه أثناء اللعب لأن الكبير أكثر خبرة

لا يحاول الباحث**هنا أن يثبت****أن التحطيط****شكل من****اشكال الدراما****بقدر ما يحاول****أن يستفيد****من التراث****النقدي الدرامي****في تحليل****المضمون****الدرامي لرقصة****التحطيط****فليست كل****ظاهرة شعبية****تتمتع ببعض****القيم الدرامية****يمكن اعتبارها****دراما**

ولكن بالمعنى الاعتباري/ الافتراضي/ التجاوزي إذن فالقاتل المنتصر ليس قاتلاً بالمعنى الحقيقي، وكذلك المقتول المهزوم ليس مقتولاً بالمعنى الحقيقي، وهذا ما يقرب المباراة برمتها من فكرة الصناعة فهناك قدر مصنوع في لعبة التحطيط، وبالتالي لا تختفي فكرة التشخيص، وهذا ما يقرب عالم التحطيط من عالم الدراما.

ولذا تحدثنا عن لعبة التحطيط كشكل من أشكال الفرجة الشعبية سنجد شروط العرض متوفرة في مناخ تقديم التحطيط في المناسبات والاحتفالات.

أولاً : الموضوع :

يمثل النشاط الذي نقوم به في وقت الفراغ واحداً من العناصر الهامة للشعور بالرضا العلم عن الحياة، ومن المحتمل أن تكون نشاطات وقت الفراغ أكثر رسوخاً وأهمية في الحياة الإنسانية من العمل إلا أنه يمكن الدفاع عن عكس هذه القضية.

ولذا كان اللعب يتضمن في بعد من أبعاده عمقاً تمثيلاً حيث يتحرر الخيال - فإن لعبة التحطيط تتضمن نفس هذا البعد ففيها تمثيل يمتزج بالمنافسة الجادة، ولعل هذا البعد التمثيلي هو الذي يلطف البعد الاقتتالي للعبة وفي اللعب يتمكن كل راقص من الإيماء الحسي بالظواهر إلى عالم الباطن والحقيقة أن هذا الإيماء يبدأ بداية بإحساس غامض وأولي وعام لدى الإنسان الفرد بالمسافة بين عالم الظاهر، وعالم الباطن.

ثانياً الهدف :

هناك هدفان أساسيان لفهم أي نشاط تلقائي:

الأول : المتعة**الثاني : تحقيق الذات**

والترويح عامل من عوامل السعادة، وهنا تتحدد مشاركة الجمهور وهي مشاركة عاطفية من ناحية التشجيع ومشاركة إيجابية من ناحية تحميس اللاعبين، وهو في نفس الوقت نشاط سلبي من ناحية التفرج والمتابعة.

للحظة الحاضرة فمستقبل الصراع غير معروف لدى المؤيدين والجمهور معاً. إن فكرة الانتصار هي الجانب السعيد في اللعبة، أما الهزيمة فهي الجانب المأسوي، وإن هذه التماثلات والتباينات بين الدراما ولعبة التحطيط يجعلنا في النهاية نبحث في وسائل العرض وعناصره في سياق الاحتفالي حتى نتمكن من الوصول إلى المضمون الدرامي لرقصة التحطيط في سياقها الاحتفالي.

شكل الفرجة (العرض).

يجتمع اللاعبون في دائرة تسمح بإعطائهم فرصة للتلاحم والتباعد هذه الدائرة يحدد قطرها الجمهور وهي تضيق وتتسع حسب الإثارة واندماج الجمهور وهذه الدائرة الوهمية تجعل مشاركة الجمهور هامة وأساسية، فربما يصبح الجمهور كبيراً فيتكبد في نواثر وهمية متداخلة حول اللاعبين وربما يضيق عليهم الخناق فيتوقفون عن اللعب لإبعادهم قليلاً كل هذا من شأنه أن يجعل هناك مستويات متعددة للفرجة جمهوراً، وتعدد مستويات العرض ومن ثم مستويات الجمهور في العروض الحديثة بوجه عام وهذا ما ينطبق أيضاً على عروض الفرجة الشعبية التي أصبحت مصدر إلهام للمسرح الحديث والتجريبي الآن مثل عرض فرقة ماسك اليونانية والتي قدمت عرضها الذي بني على استكشافات ضاحكة كانت تقدم في الشوارع بالعصور الوسطى

ولكن الشرط هو الإيمان الكامل بفكرة الإيهام، فالدراما عالم مصنوع صناعة كاملة عالم من التشخيص لا يوجد فيه الأبطال بهويته الحقيقية فالتمثيل هو خروج من إيهام الشخصية للدخول في إيهام شخصية أخرى وهنا نجد أن عالم الدراما يفارق عالم اللعب التحطيطي فلاعب التحطيط هو البطل بذاته، ورغم ذلك فإن حدود المفارقة بين العالمين تتضاءل بوجود فكرة اللعب فاللعب جوهر الظاهرة المسرحية، ووجود هذه الفكرة في عالم التحطيط تترك مجالاً ولو محدوداً للتمثيل، فالضربات ليست قاتلة، وإنما يراعي فيها اللاعبون بعضهم البعض، ويصبح الانتصار نتيجة للمهارة في فتح الباب وليس في الإصابة القاتلة فالمهزوم ليس هو المصاب بالمعنى الحقيقي



متقن، والارتجال غالب عليها، ولكنها لرجال الريف منفذهم الوحيد للتعبير تحت لواء الانشراح والود والسلم لا الغضب والخصام والامتنال عن الحد عنه والغتوة، وعن الصلابة والشهامة⁵.

إن قبول التحدي هو سمة الأبطال - أبطال التحطيب، وهذا يعبر عن قدرة مزدوجة لدى البطل، جانبها الأول هو القدرة على انتزاع النصر، أما الجانب الثاني: فهو جانب المصالحة أي القدرة على العفو عن الخصم بعد هزيمته هذه الثنائية تمثل موضوع التحطيب، وتؤكد على أن الموضوع ذو أبعاد اجتماعية عميقة الجذور في الوجدان الشعبي فالبطولة مازالت مصدر إلهام الرواة والمنشدين حتى الآن.

رابعاً : المؤدي وأسلوب الأداء الارتجالي:

المؤدي هو الأداة التي يصل بها الموضوع، أو قل حسب النظرية المعلوماتية إنه صاحب الرسالة أو المرسل وبلغة النقد هو الوسيط واللعبة له أصوله في التحطيب وله مصطلحاته وتقاليده ليس مجال تفصيلها هنا ولكن ما هو الطابع المسيطر على أسلوب الأداء هنا؟

أما تحقيق الذات فيتمثل في قدرة اللاعب ومهارته ففن التحطيب هو فن فروسى بطولي، وكثيراً ما يطلق على اللاعب القدير اسم الفنان والفن لعبة وإبداع إنساني ونوع من الابتكار، وقيمة الابتكار يحددها الجمهور بردود أفعاله من تصفيق وتشجيع.

ثالثاً : المضمون :

ترتبط فكرة تحقيق الذات والإبداع الفردي بفكرة البطولة أو البطل الشعبي، فتحقيق الذات هنا لا يعني الفردية فقط وإنما يعني البطولة الشعبية، إن الرقص الشعبي تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعي لضرورات الحياة الهامة، وللرقص طقوس، وأغراض كما أن له أنواعاً متميزة، وهامة مثل رقصات العمل والصيد ورقصات الحرب والعلاج... الخ.

والمضمون الأساسي لرقصة التحطيب أو لعبة التحطيب هو الرجولة والبطولة في مواجهة الاختبار، ويحدد يحيى حقي بوضوح موضوع التحطيب في وصفه له حيث يقول «هكذا أصف مبارزة التحطيب بين رجلين لأن نظامها غير

الحركات هو فتح الباب في جسم الخصم وتنقسم إلى عدة حركات معروفة أو متميزة تحكمها مهارة اللاعب وقدرته وسرعته.

5- الزي :

الجلباب وغطاء الرأس الصعيدي المألوف والكوفية اللامعة هي الزي السائد للاعب التحطيط وإن كان بعض اللاعبين الآن يرتدون ملابسهم المدنية ذلك أن بعضهم يعملون في المدينة ويمارسون الحياة المدنية ولقد تقابل الباحث مع بعضهم ممن يعملون كموظفين في المؤسسات الحكومية المختلفة .

6- العصا :

العصا وسيلة لعرض القوة والمهارة في الضرب والمراوغة ومسكة اللاعب لعصاه أول مؤشر لقوته ومهارته إن العصا مع رشاقة قدرة ومهارة اللاعب إضافة إلى ملابسه الجلباب تصنع معاً صورة كاملة للبطل الشعبي لا تبعد كثيراً عن صورة أبي زيد الهلالي في فن الوشم وهي تعبير عن القوة والبطولة والفروسية. كل هذه الحركات السابقة التي تحدد أسلوب الأداء في التحطيط تجمعها سمة أساسية أو خاصية جوهرية هي الارتجال فالمحطوب هو فنان مرتجل من الطراز الأول، والذص غير موجود أما السيناريو الارتجالي وموضوعه ومضمونه فإنه من تأليف الوجدان الشعبي الذي أثق على صورة معينة لشكل العرض أو اللعب وحول هذا المفهوم يقوم اللاعب بارتجالته المهارية.

ثانياً: الجمهور:

لاعرض بدون جمهور، وهذا الجمهور يمثل وحدة الأنواع المؤقتة وفي كلمة واحدة يمثل التجاوب الجماعي الذي يميز الدراما عن غيرها من صور الفن الأخرى، ومن هنا يجب ألا نعتبر الجمهور مجرد مشاهد سلبي بل ينبغي اعتباره عنصراً إيجابياً خلاقاً في الدراما.

وعلى الرغم من أن التحطيط في حد ذاته ليس ضرباً من ضربات الصراع إلا أن استنهاض الهممة على الأداء تحتاج إلى جمهور يعامل الأداء

بالطبع سنجد أنه طابع اللعب الذي يحمل خاصيتين أساسيتين هما :-

خاصية الجدية والدفاع عن الشهرة الفردية للاعب .

خاصية اللعب أو الاستعراض أو التمثيل .

وهاتان الخاصتان تفرضان عدداً من السمات على أسلوب الأداء نوجزها كما يلي.

1- الحركة الاستعراضية :

وهي مجموعة من الحركات التي يبدأ بها اللاعب مباراته، وهذا يذكرنا تماماً باللاعب المصارعة فقبل الالتحام يقوم لاعب التحطيط بعدة حركات في الهواء بعصاه ليبرز قوته ويثير حماسه وحماس الجمهور على سبيل التسخين والتحفيز.

2- التحية / للجمهور /

للاعبين / للفرقة :

كنوع من الاحترام يقوم اللاعب بتحية الفرقة الموسيقية والجمهور واللاعبين وهذه سمة هامة جداً من سمات اللعب كانعكاس للفروسية والقدرة على تحقيق النصر والثقة بالنفس .

3- البانتومايم :

وهذا نجد مجموعة من حركات التلويع بالعصا تدخل في مجال البانتومايم مثلاً عندما يتعارك اللاعبان وكل منهما على مبعدة من اللاعب الآخر ويبدأ كل لاعب بضرب الآخر في الهواء فيصده الآخر الضربة في الهواء أيضاً وربما يلعب لاعب التحطيط في استعراض فردي يولج فيه لاعب وهمي يسدد له عصاه في ضربات استعراضية وهذا يدخل بلا شك في مجال الارتجال والطابع التمثيلي فإدعاء القوة في الضربات القاتلة هو اصطناع ، أي نوع من التمثيل، كما أن ألم المصاب أحياناً يصبح تمثيلاً ، ومع ذلك فإن بعض الضربات تحدث أثراً قوياً قد تصل إلى التربة⁶ .

4- الحركات الالتدامية :

وتدخل في مجال التنافس الصراع الذي يحدث في النهاية المنتصر والمهزوم ، وهدف هذه

بكل حواسه وقد يلوح بيده وكأنه يلعب أو يدفع اللاعب للعبة معينة مثلما يفعل مشاهدو مباريات الكرة وإن لم تتوفر لهم فرصة التواصل مع اللاعبين نظراً لأن الكرة لعبة جماعية ونظراً أيضاً للمسافة بين الجمهور واللاعب أما هنا فالتواصل فيه حميمية أكثر فاللاعبون في أحضان الجمهور ودائرة اللعب الحلبة مكونة من أجساد المتفرجين وكثيراً ما تلخذ المشاركة شكل المهمات أو التصفيق أو صيحات التشجيع وقد يتدخل لخص بعض المنازعات. وهكذا فإن الجمهور يشارك مشاركة إيجابية ويصبح عنصراً جوهرياً لازماً للعب فما معنى اللعب والمبارزة إذا لم يكن هناك محكمون ومتفرجون؟

وهكذا فإن المضمون الدرامي لرقصة التحطيب له مستويات متعددة تبدأ بالموضوع مروراً بأسلوب الأداء الارتجالي وخصائمه ثم الجمهور ومشاركته وللموسيقى دور كبير في عروض التحطيب الاحتفالية

ثالثاً: الموسيقى المصاحبة.

من الملاحظ أن الأغاني الشعبية وموسيقاها تتناول شتى المناسبات الهامة من حياة المجتمع الصعيدي مثله كباقي المجتمعات المصرية وأهم تلك المناسبات أفراح الزواج والولادة والسبوع والختان والحج والحصاد وغيرها .

وتشكل آلات المزمار والطبل البلدي والنقران والربابة أهم الآلات المستخدمة في منطقة الصعيد عموماً وهذه الآلات لها طابعها الخاص والمميز أما المزمار والطبل البلدي فهما أكثر الآلات انتشاراً في رقصة التحطيب .

وليست الموسيقى شرطاً لازماً للتحطيب بحيث يقام اللعب بدونها فالموسيقى بالنسبة للعبة التحطيب ذات دور لاستطيع أن نسميه ثانوياً بل الأفضل أن نسميه تكميلياً. فليس هناك مولد بدون موسيقى وليس هناك ذكر بدون إيقاع على الأقل وكذلك الزار أما التحطيب ، فهناك تحطيب بدون موسيقى وهذا نطلق عليه لعبة أما إذا وجدت الموسيقى فتسمى رقصة .

إن التحطيب أساساً لعبة ارتجالية تحكمها

على أنه نمط من الصراع المبرز لجوانب المهارة العضلية والحركية والصفات النفسية الأخرى التي يحتاجها المنتصر في اللعبة أو الرقصة ولا شك أن هناك أبعاداً تتخلل الرقصة وتحدد عمق تدخل الجمهور في عملية المشاركة في الصراع الدائر داخل الحلبة.

ويؤكد علماء الإنسان على أن المجتمع الإنساني ككل قام على شريعة أولي هي البقاء للأقوى / الأصلح وهو الأكثر توافقاً مع الطبيعة والأقصر تلاؤماً مع المجتمع. ولعلنا نلاحظ الحياة الشعبية من خلال نظرتها الشاملة الكلية إلى الحياة تؤمن بأن الخير موجود في أصلاب الطبيعة كما أن الشر موجود أيضاً. ولذا كان الخير في المأثورات الشعبية يمثل التناغم والاتساق مع قوانين الحياة فإن الشر يلعب هو الآخر دور العقبة في سبيل تحقيق السعادة الإنسانية المنشودة ورقصة التحطيب تأكيد للجمهور على مفهوم الصراع وتأكيد من الجمهور لمفهوم البطولة والرجولة والصلافة في مواجهة الخصم، وفي الرقصة لا يوجد من يتقمص دور الخير تاركاً دور الشر لزميله ، إنهما يرتفعان عن هذا التحديد تأسيساً على تكامل الدورين والاعتناء الأصلح بتناقضهما والصراع بينهما.

إن الجمهور في الرقص الشعبي عموماً يعلن عن نفسه وعن هويته وفي رقصة التحطيب بالذات، فالجمهور يعلن عن قيمه وقدرته على الانتصار وتحدي الموت وتأكيد الذات وهنا يمارس الجمهور رقابة صارمة ولحظية بغير تسلط أو تعسف على الراقصين ، وهذه الرقابة لا تضايق الراقص المبدع الشعبي إذ تحول تداخل لأوعيه إلى رقابة داخلية فهو يبدأ بنفسه

إن تحلق الجمهور حول الراقصين ومشاركتهم في الرقصة بالممارسة والمشاهدة لإعلان من هذا الجمهور عن رجولته واحتفائه بقيم ومعاني الفتوة والغرورية ، وإقرار من هذا الجمهور بأن تلك المعاني لا تتحقق ولا تتجسد إلا عبر امتثال رجولي بطولي وعبر أخلاق فروسية نبيلة .

وكان الجمهور هنا يحطب بوجدانه ، وحين يحطب بوجدانه فهو يقوم بمتابعة كل لحظة

ليست
الموسيقى
شرطاً لازماً
للتحطيب
بحيث يقام
اللعب بدونها
فالموسيقى
بالنسبة للعبة
التحطيب ذات
دور لاستطيع
أن نسميه ثانوياً
بل الأفضل أن
نسميه تكميلياً

بعض العادات والتقاليد والظواهر الأخرى والتأليف معها بالتأثير فيها والتأثر بها، وهذا يحتاج إلى فهم لطبيعة كل عادة وأهدافها لتأكيدنا من خلال الموسيقى، وهذا ما يحدث في الموسيقى المصاحبة للعبة التحطيط في هذه الاحتفالات. ويصبح للموسيقى دور كبير في إشغال البهجة على الجمهور الكبير الذي أتى لمشاهدة العديد من اللاعبين في عرض للقوة والفتوة على كل الأحوال فإن الموسيقى يتحدد دورها بالدافع للمناسبة وشكل الفرجة، وهي هنا عنصر جمالي مؤثر يرفع من قيمة اللعب والاستمتاع به كعنصر تكميلي كالموسيقى التصويرية في السينما والمؤثرات الموسيقية في المسرح.

ليس للفرقة الموسيقية في مصاحبة التحطيط شكل ثابت ولكن عامة لا تخلو الفرق الموسيقية من :

1 - المزامير بأحجامها.

2 - الطبول، الطبل الصعيدي، والنقران.

أولا : المزمار :

للنفخ في الآلات الشعبية عموماً طريقتان الأولى: النفخ على حافة القصبة مباشرة للآلات بدون ريشة بأن تلصق القصبة بشكل مائل على الشفتين كالناي الثانية : النفخ في الآلات ذات الريشة ومن ثم توضع الريشة في فم العازف وينفخ فيها^٥.

وصفارة السلامة من آلات النفخ المباشر، أما آلات النفخ ذات الريشة فتتقسم بدورها لفرعين:-

أ - النفخ بالريشة المقودة مثل الارغول.

ب - النفخ بالريشة المزودة مثل المزمار.

وهكذا يتحدد موقع المزمار وسط التقسيم النوعي لآلات النفخ الشعبية وللمزمار أصول مصرية قديمة تمتد لعصور الدولة القديمة 3200 ق.م، 2100 ق.م ولقد كان الطابع الموسيقي العام لهذا العصر هادئاً ذلك أنه كان يشير إلى السكينة والأتزان كمفهومين فلسفيين يعكسان فكرة الخلود التي تسيطر على الفكر المصري القديم وفنونه المختلفة لأنها فكرة

السمة الفردية وهي ليست لعبة جماعية مثل الحكشة أو كرة القدم يتعاون فيها الفريق الواحد لإحراز هدف معين⁷. قد يقرر مجموعة من الشباب الخروج إلى الخلاء لإقامة مباراة في التحطيط ، وهذا الشكل تحكمه العلاقات الشخصية والأسرية وروابط الصداقة والجيرة... إلى آخره، وبذلك تقام على مستويات متعددة دون شرط أو قيد لإقامتها والموسيقى ربما تكون شرطاً مكبلاً لأن يقوم اثنان من الأقرباء مثلاً بعمل مباراة يحضرها بعض الأصدقاء ولكن هناك طريقة احتفالية أخرى للتحطيط تشترط وجود الموسيقى كعنصر أساسي ومؤثر فيما يحدث في الحلبة، وهذا يحكمه الاتفاق المسبق ، وليس الإجماع الدائم ونقصد بالاتفاق والإجماع هنا أنه ليس شرطاً ملزماً ولكن من الأفضل أن نتفق على وجوده لما يعطيه من بهجة خاصة وإن وجوده يصبح إلزاماً في الحفلات الشعبية في الصعيد فلا يوجد حفل شعبي أو عرس بدون طبل ومزمار وهذه تقريباً هي فرقة موسيقى التحطيط لذا استطعنا أن نطلق عليها هذه التسمية تجاوزاً، أننا فوجدها في مثل هذه الحفلات ليس خصيصاً بهدف العزف على اللعب فقط بل كجزء لا يتجزأ من تكوين الحفل أو العرس أما التحطيط في هذه الحالة فهو فقرة أو نمرة من نمر الفرح التي يعبر بها الأهل عن فرحتهم مثلها في ذلك مثل إطلاق النار، ورقص الخيول.

وربما نشاهد في القاهرة فرق المزمار المتجولة المكونة من نفس الآلات السابق ذكرها والتي انتقلت إلى القاهرة من خلال بعض الهجرات من الريف، وينادي أهل الفرح عليهم أو يعرضون هم عليهم المشاركة فيعزفون بعض الألحان المعروفة

ولكن هذه الفرق ما زالت تمارس وظائفها كاملة في محافظات وأقاليم الصعيد المختلفة ، وهي لا تكفي بزف العروسين أو العزف بعض الوقت كإعلان عن الفرح ، بل هي تقوم بتغليف كل اللحظات الحساسة في الفرح ، وكذلك تصاحب الفقرات المختلفة كالغناء، لإطلاق الرصاص في الهواء كتقليد بعد تحية الفرقة فتطلق المزامير ما يسمى بالزغروته. هي بذلك جزء لا يتجزأ من الحفل ومن هنا يتدرب العازفون على مجاورة

خاص مع الأبواق والطبول في كل تشكيل رسمي لفرق الموسيقى العسكرية الإسلامية التي كانت تعرف بفرق الطبلخانات حسب النظام الفارسي، ولا شك أن هذا يشير إلى أن انتقال هذه الآلة من الفراعنة إلى العرب جاء عبر الفارسيين الذين غزوا مصر القديمة في أواخر عصرها¹⁰ ولقد عاصرت الحملة الفرنسية نظام الطبلخانات في سنجقيات أي منيريات الشرقية والمنصورة والبحيرة وغيرها ثم قرر محمد علي إلغاءه في عملية تحديث الجيش المصري، وأنشأ مدرسة للموسيقى في الخانكة على النهج الأوروبي في تعليم القواعد والنظريات، ومن يومها اكتفى المزار باداء دوره في موسيقانا الشعبية¹¹ ويوجد المزار في أحجام مختلفة، ويصدر كل حجم صوتاً يحدد دوره في الآلات.

المزار البلدي « الآبا »

وهي الأكبر حجماً ، وطول القصبه من 56 - 62 سم ويؤدي صوتاً ثابتاً مصاحباً، ويعتبر التببع آلة السيسبي.

المزار الصعيدي « الشلبيه »:

وهو حجم الوسط لآلة المزار وطول القصبه من 38 - 42 سم.

السيسبي « الآبا الصغيرة »:

وهو أصغر أحجام المزار وأكثرها حدة ولمعاً في الصوت، ويتراوح طوله بين 28 - 32 سم وتؤدي هذه الآلة اللحن الرئيسي ، بينما تقوم آلة الآبا بدور التببع.

والثلاثة لا يتفارقون إلا نادراً ولا تظهر قيمتهم الحقيقية إلا بجوار بعضهم كما أن النغخ في المزار يحتاج إلى نفس قوي وتحمل ولعل صوت المزار المتدفق يعبر بشدة مع الطبل البلدي عن المجتمع وأفراده في الصعيد.

ثانيا : الطبول :

وهي النوع الأساسي الذي نجده دائماً هو الطبل البلدي أو الطبله العلبه، وقد نجد بجواره

دينية أصيلة في العقيدة المصرية القديمة. لأن مغني هذا العصر كما عرضته الصور والنقوش، لم يكن يفتح فاه في أثناء الغناء إلا قليلاً وكانت خطوات الرقصات تتوالى في بطء وتؤدة كما لم تكن أنواع الآلات بحسب تعداد أوتارها أو ثقوبها ما بين الأنغام الحانه والغليظة، وإنما كانت تختصر في درجات السلم الخماسي البناوذي القديم⁹ PONTATONIC. ويرجع هذا إلى أن الموسيقى كانت ذات طابع هادئ وقور للتناسب مع متطلبات المعبد الديني إذن فالموسيقى بدأت بالوظيفة الدينية ولم يكن لها وظائف ترفيهية إلا بعد غزوات الهكسوس والفرس ولقد كانت الآلات محدودة في البداية بالهارب من الوترية، والمزار في آلات النغخ، ولقد كان للمزار نوعان:

المزار البلدي :

بنوعيه الطويل والقصير، وكان اسمه الفرعوني «خنووي» واسمه المستخدم الآن «الناي» وهي تسمية فارسية ويقول «فلوتو» في المجلد الثامن من وصف مصر لأن المصريين كانوا يطلقون على النوع الطويل اسم «جونواي» DJONOUES ومنه النوع المرسوم على جنران جبانات الجيزة، ويطلقون على القصير اسم «جنگلاروس» JINGLAROS ومنه النوع الذي ظهر في رسوم كهوف بني حسن.

أما مزار الأرغول المزوج :

وهو النوع الثاني فيطلق عليه اسم الجوري أو السبس والمزار آلة لها شكل الأبواه المعاصرة، ويجري تصنيعه محلياً من خشب المشمش أو البندق وذلك بشكل أنبوبة مخروطية يتركب في أعلاها مبسم الريشة المزودة للنغخ ، وتنتهي من أسفلها بغوهة على شكل الجرس الكبير لتكبير الصوت.

وعلى أن تتجهز الأنبوبة بثمانية ثغوب منها على السطح الخارجي سبعة، والثامن في أعلى الخلف، ولقد عرف العرب هذا المزار جيداً واستخدموه لمسراتهم في فترة العصر الوسيط بأسماء «السرنا» ، و«الصرناي» و«الزورنا» وبسبب شدة قوة وحدة الصوت، تم استخدامه على نحو

× **النوع الثاني:** ويسمى رباب الشاعر ويختلف عن النوع الأول في أن صندوقه المصنوع من الخشب على شكل شبه منحرف أو مربع حاد الزوايا بسبب دخول جانبيه إلى الداخل على شكل قوس ويغطي أيضاً الصندوق برق من جلد السمك وفي العادة يشد عليه وتران وأحياناً يكون وتر واحد وسمي هذا النوع برباب الشاعر لأن المشتغلين به طائفة من القصاصين يلعبون بالشعراء.

لأن الموسيقى لهي عنصر هام جداً من عناصر الاحتفالية في منطقة الصعيد فحيثما يوجد زواج أو طهور أو سبوع أو مولد توجد الموسيقى التي تعزف العديد من الألحان أو الأغاني الشعبية مثل يارب التوبة ، يا جريد النخل العالي، سلامات، سلم على، أغاني لأم كلثوم أو مواويل شعبية مثل أدهم الشرفاوي، أبو زيد الهلالي، شفيقه ومتولي وغيرها.

وظائف الموسيقى:

يقف المؤدون للموسيقى في رقصات التحطيب إما على أحد الجانبين أو في أحد الأركان، ويعزفون في البداية مقدمة لجميع الناس وهم يعزفون ألحاناً شهيرة مثل يا جريد النخل العالي وأغاني أم كلثوم الشهيرة. ويستخدم اللاعبون الموسيقى في التسخين، فتحية اللاعب للفرقة الموسيقية هي محاولة لاستمالتهم لتشجيعه ومتابعته أثناء استعراضه بالعصي.

ومن خلال عدة لقاءات وحوارات مع العازفين والمحطبين وصل الدارس إلى أن هناك فقرات معروفة تقدمها الفرقة الموسيقية المصاحبة فمثلاً في «مركز قوص بمحافظة قنا هناك ثلاثة مراحل أو فقرات وهي:-

- 1 - البداية لحن يارب توبة.
- 2 - تقاسيم ارتجالية مع دخول اللاعب وتحتيته.
- 3 - التصاعد مع التحطيب - وتعزف فيها ألحان مثل يا جريد النخل العالي، يا ولدي أنا حبيت، سلم علي والفرقة التي تقوم بمصاحبة التحطيب القناوي كما ذكرنا تتكون من الطبل البلدي

أحياناً النقرزان والطبل البلدي يعتبر أكبر طبول الموسيقى الشعبية حجماً ويتجهز لإطاره الخشبي في ناحيته بشد جلد حيواني مكشوط ومدبوغ ويعلقه العازف برقبتة ليضرب على أحد جانبيه بمضرب خشبي، وعلى الآخر بشريحة من عصا رفيعة¹².

ولضخامة الطبل الكبير وبسبب قوة انتشار صوته أفردت له الممارسة العزف في الخلاء والهواء الطلق في مصاحبة مزامير رقص الخيول وفي مسيرات المواكب وزفاف العرس، أما النقرزان فهو نوع من الطبول ذات وعاء نحاسي يبلغ قطره حوالي 30 سم ويتغطى بالجلد المشدود، ويعلقه العازف في رقبتة ليتنلى مسنوداً على صدره كي ينقر عليه بزوج رفيع من شرائح الخشب وتستخدم الطرق الصوفية لمواكبها وتذكرها زوجاً مصغراً من هذا النوع يسمى طبل البازة، كما كان المسحراتي التقليدي يستخدمه.

آلة الرباب:

من الآلات التي تستخدم في فرق الآلات الشعبية خاصة الفرق التي تعزف المواويل الشعبية والأغاني يقر التاريخ على وجه التحقيق أنه للعرب، فقد أوجدوا في القرون الأولى من الميلاد آلة الرباب وكانت في بدايتها ذات وتر واحد ثم أصبحت وترين متساويين في الغلط، ثم ذات وترين متفاضلين فيه وآلة الرباب يوجد منها نوعان.

× **النوع الأول:** وهو عبارة عن صندوق مصنوع يقرب من ثلاثة أرباع «جوزة الهند» وتنتشر عليه عدة ثقوب صغيرة ومشدود على فتحته رق من جلد السمك وهو ذو وترين من شعر الخيل وكل وتر مكون من ستين شعره تقريباً وتثبت الأوتار من الناحية العليا لرأس الرقبة في مفاتيح تسمى «الموى» وتثبت في نهايتها السفلى في حلقة حديدية تحت الصندوق مباشرة ويخرج من الصندوق سيخ حديدي بمثابة القدم ترتكز عليه الآلة أثناء الاستعمال ويعزف عليها بتمرير القوس على الأوتار.

ذلك يصبح هذا التأثير محدداً في .

1 - التأثير الموسيقي على إيقاع حركة اللاعب ووضع جسمه.

2 - تعميق الجزء الاستعراضى الذي يتخذ قيمة أكبر مصاحبة الموسيقى .

3 - إثارة حماسه للخوض في المنافسة.

أما بالنسبة لشكل العرض فإن الموسيقى تقوم بوظائف متعددة فهي تساعد في تجميع الناس وتحديد الدائرة وتغليف مراحلها بموسيقاها المصاحبة ويمكن لإجمال هذه الوظائف على مستوى الشكل في الآتي:

- التأكيد على اللحظة الدرامية تجاوزاً.

- كلازمة للانتقال من لحظة لأخرى كالزغردة.

- الإعلان عن اللعب .

وهذه هي أهم الوظائف التي تقوم بها الموسيقى المصاحبة للعبة التحطيب وهي في النهاية تؤكد على أهميتها الشديدة، لاشك أن الموسيقى تضيف سحراً وجمالاً للعب وتجعل الجمهور أكثر سعادة ومتعة ويبدأ اللحن بتقسيم آلات المزمار سيس الأبا بمصاحبة آلات الإيقاع وتبدأ التقسيم الأولى بـ «Padal not» بألة الأبا ثم تلاحقها آلة السبس بأداء ارتجال عفوي وهذه التقسيم تتغير حسب ما يترأى للعاظرين ولكن هذا التغيير لا يحل بالمقام الأصلي للمعزوفة وهو مقام «صبا زمزمه».

ونلاحظ أن هذه التقسيم تتكرر أكثر من مرة بأشكال إيقاعية مختلفة ولكنه في نهاية التقسيمه يظل محتفظاً بالشكل الأول في نفس المقام الأصلي للمعزوفة الذي بدأ به العازفون وغالباً ما تنتهي الموسيقى بنهاية تقليدية وتؤدي الآلات الإيقاعية إيقاع المقسوم ويبدأ عزف آلات الإيقاع بمصاحبة آلات النفخ بعد نهاية الارتجال العفوي الذي سبقته تيمات موسيقية من الألحان الشعبية المعروفة أو من الحان الفلكلور المصري وهذا بعد أن تتم صياغة هذه الألحان وتوظيفها بشكل يتناسب مع المناسبة الموجودة مما يستدعي بعض التغيرات في المقام من «المقسوم إلى النارج ، الملفوف، البلدي»¹³

الصعيدى ، والمزامير ، لأن الآلات الأخرى لا تستطيع اختراق صراخ المشجعين لأذنه، أما الطبول الضخمة والمزامير بصوتها الحاد الجمهوري فإنها تستطيع مقاومة صوت الزحام والحماس في التشجيع.

ويتداخل الزمارون مع اللاعبين في بعض الإشارات فأحياناً تعزف الموسيقى للاعب بعد سلامه أي مقطوعة كرد للتحية وإعلان أيضاً عن تحدي اللاعب نفسه وهي كلما زادت حدة الصراع تصاعدت حدتها، وأحياناً تبقى الفرقة ثابتة في مكانها بينما يتحرك اللاعب ، وأحياناً تتحرك الفرقة لعمل بعض الحركات الاستعراضية بالآلات قبل بداية العرض أو مع استعراض اللاعب كتحية ترد تحية اللاعب وإن كان هذا نادراً ما يحدث وعموماً نستطيع أن نجمل وظائف الموسيقى في رقصة التحطيب، على ثلاثة محاور.

- محور الجمهور.

- محور المؤدين.

- محور الشكل شكل العرض ومراحله.

بالنسبة للجمهور فإن أثر الموسيقى عليه كبير فهو ينضل البهجة إلى قلوبهم ويحمسهم لمتابعة اللعب كما أنه يضخم أثر اللعب ويعلن عن البدء فيه، ويمكن تحديد هذا الأثر في النقاط التالية:

أ - جمع الناس حول حلقة التحطيب والإعلان عنها ب - استثارة حماس الجمهور للتشجيع.

ج - الإعلان عن لحظات حساسة في اللعب مثل بدء الصراع.

بعد الجزء الاستعراضى، ومثل فتح الباب، ولعل بعض الجمهور المشاهد لرقصة التحطيب يكون علجراً عن رؤية العرض أو اللعب بسبب الزحام الشديد وهذا يكون للموسيقى دور كبير في متابعته للمباراة حيث أنه يفهم من زغردة المزمار أن أحد المتبارين قد فتح باباً، إذا فالموسيقى بالنسبة للجمهور تتحول في هذه الحالة إلى لغة تفاهم ورموز مشتركة بين اللاعبين والعاظرين والجمهور بالنسبة للمؤدي فإن تأثير الموسيقى عليه كبير ذلك أنه يدفعه للحمس والإجادة، وعلى

3 - خطوة للأمام أو للخلف ثم قفزة مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد هذه الخطوة قفزة في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلاً، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى

4 - خطوة للأمام أو للخلف مع ثلاث قفزات مع جر العصا أو العصا لأعلى

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد هذه الخطوة ثلاث قفزات في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلاً، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

5 - خطوات للأمام أو للخلف مع الحجل مع جر العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل ثلاث خطوات بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد الخطوة الثالثة حجلة للأمام قليلاً بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلاً، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

6 - خطوة للأمام أو للخلف وثلاث حجلات والعصا لأعلى

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد الخطوة ثلاث حجلات للأمام قليلاً بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلاً، ثم يكرر الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

ب- حركات التلويع «الرش».

ومعنى الرش : التلويع بالعصا لبيان مدى

بجانب إضافة بعض الزخارف اللحنية .

ثم يبدأ العازفون بعد هذه التيمات بمراجعتها في إعادة المقسوم وهو هنا يعتبر الرابط بين التيمات الأساسية المكونة للحن ولكن عند إعادة تضاف إليه بعض التنويعات الزخرفية بجانب امكانية الانتقال من مقام إلى مقام ولكنه يعود إلى المقام الأساسي وينتهي فيه ثم يعاد التقسيم مره أخرى وفي نهايته يبدأ في عزف تيمة جديدة ولكنه قد ينتقل إلى مقامات أخرى ويستمر هكذا حتى ينتهوا ويبدؤوا في عزف معزوفات جديدة.

العناصر الحركية المتميزة لرقصة التحطيب

تتكون العناصر الحركية المتميزة لرقصة التحطيب من مجموعتين حركيتين أساسيتين هما:

أولاً : مجموعة الحركات الاستعراضية.

المقصود منها استعراض الراقص لنفسه أمام الخصم أو للجمهور وتتكون من : -

أ - حركات السير في دائرة

وتتضمن ستة أشكال هي:

1- خطوات بطيئة أو سريعة للأمام أو للخلف مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى وفيها يسير الراقص بخطوات منتظمة بطيئة أو سريعة للأمام أو للخلف مراعيًا دائماً الحفاظ على شكل الدائرة التي يسير بدءاً بالرجل اليمنى ثم اليسرى وتكون هذه الخطوات سواء للأمام أو للخلف إما بجر العصا أو العصا لأعلى.

2 - ثلاث خطوات للأمام أو للخلف ثم قفزة مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل ثلاث خطوات للأمام أو للخلف بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد الخطوة الثالثة قفزة في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلاً، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

ويكون بالذراع كله والعصا ، ويبدأ من الأمام إلى الخلف أو العكس. وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الأمام فوق رأس الخصم متجها إلى خلف ظهر الراقص مودراً بجانبه الأيسر أو العكس ، مع ثني الكوع أثناء اتجاه العصا إلى الخلف على أن يبدأ الراقص الآخر بعمل عكس الحركات.

3 - تلويح جانبي «من الأمام للخلف أو العكس».

وتكون من رسغ اليد أو بالذراع كله، ويكون بالذراع كله والعصا، أو برسغ اليد والذراع مفرودة ، ويبدأ من الأمام إلى الخلف أو العكس. وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا، أو برسغ اليد والعصا

أشكال للتلويح «الرش».

1 - تلويح «فوق رأس الراقص» في الثبات بعمل حركة رش فوق رأس الراقص وتكون القدمان حرتين.

2 - تلويح فوق رأس الراقص في خطوات للأمام والخلف.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف، مع كل خطوة.

3 - التلويح مع ثلاث خطوات وحجله للأمام أو للخلف.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف مع كل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى وأثناء الحجلة تكون اليد مفرودة للجنب وأعلى .

4 - التلويح مع ثلاث خطوات للأمام أو للخلف وقفزة.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف مع كل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى وأثناء القفزة تكون اليد مفرودة للجنب وأعلى.

5 - تلويح جانبي مع خطوة وقفزة.

عمل حركة رش جانبي للأمام أو للخلف مع الخطوة والقفزة.



المهارة في استخدام العصا أثناء استعراض الراقص لنفسه أمام الجمهور أو بهدف البحث عن ثغرات في جسم الخصم بغرض فتح الباب ويتضمن ثلاثة أنواع وستة أشكال :

أنواع التلويح «الرش».

1 - تلويح فوق رأس الراقص «أمامي أو خلفي».

ويكون من رسغ اليد أو بالذراع كله. يبدأ من الأمام إلى الخلف أو العكس وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الأمام للخلف أو العكس مع ثني الكوع أثناء مرور العصا فوق الرأس، وأثناء عمل الرش برسغ اليد لايتنى الكوع.

2 - تلويح فوق رأس الخصم «أمامي أو خلفي» ويتم بين راقصين لإثنين في حركات عكسية

والرجل اليمنى في الخلف واليسرى في الامام والارتكاز على الرجل اليمنى وينتقل الارتكاز إلى الرجل اليسرى مع حركة العصا للضرب وتكرر مع كل حركة عصا للضرب .

ضربات العصي بعضها البعض لأعلى مع التلويح الخلفي.

وفيه يقف الراقصان في مواجهة بعضهما البعض أيضا وتكون ذراعاهما اليمنى مفرودة للجنب ولأعلى ومتجهة قليلاً للخلف والعصا على امتداد الذراعين حتى يستطيعا أن يأخذاً بها قوة دفع لضرب عصا كل منهما وتلتقيان معا لأعلى وأمام الجسم من الناحية اليمنى للعصا ثم تتجه الذراعان للخلف لعمل رش خلفي تلتقي بعده العصي مرة أخرى من الناحية اليسرى للعصا.

ضربات العصي بعضها البعض لأسفل مع التلويح الخلفي.

ويكون الاختلاف بينها وبين الأعلى في التقاء العصي لأسفل وأمام الجسم ثم يبدأ التلويح من أسفل. تبدأ الحركة والرجل اليمنى في الخلف واليسرى في الامام والارتكاز على الرجل اليمنى وينتقل الارتكاز إلى الرجل اليسرى مع حركة العصا للضرب وينتقل الارتكاز مع حركة التلويح.

xx ويؤدي الشكلان في المكان أو بتبديل الأماكن بعمل خطوة ونصف لفة أثناء الرش الخلفي أو مع خطوات للأمام أو للخلف في دائرة.

2- حركات الطعن «الهجوم».

وهي عبارة عن حركات للهجوم يقوم فيها الراقص بتوجيه ضربات بالعصا للنيل من جسم الخصم بعد ما يسمى بفتح الباب وتنقسم حركات الطعن الهجوم إلى ثلاثة أشكال هي :

1 - طعن الرأس «باب الرأس».

من الامام أو الجانب الايسر أو الجانب الايمن للخصم بيد واحدة أو باليدين.

6 - التلويح مع تبديل المكان مع الخصم.

يقوم الراقص بعمل حركة رش فوق رأس الخصم للأمام ويتم بين راقصين اثنين في حركات عكسية وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الامام فوق رأس الخصم مع ارتكاز الجسم على الرجل اليسرى والرجل اليمنى مفرودة للخلف ، ومع اتجاه العصا إلى خلف ظهر الراقص ينتقل ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى على أن يبدأ الراقص الآخر بعمل عكس الحركات. ثم يقومان بتبديل الأماكن بعمل خطوة ونصف لفة.

مجموعة حركات المبالزة:

وتتضمن ثلاثة أشكال هي:

1 - ضربات العصي بعضها البعض لأعلى أو لأسفل المسالفة ومعنى المسالفة التمهيد لبدء القتال بضربات العصي في بعضها البعض يقوم خلالها المتنافسان باختبار مدى قوة الآخر ومدى قدرته في التحكم بالعصا في محاولة لفتح ثغرة في جسم الخصم فتح الباب ولها شكلان.

ضربات العصي بعضها البعض لأعلى.

وفيه يقف الراقصان في مواجهة بعضهما البعض وبينهما مسافة تسمح بالتقاء العصي لأعلى، وتكون ذراعاهما اليمنى مفرودة للجنب ولأعلى ومتجهة قليلاً للخلف والعصي على امتداد الذراعان حتى يستطيعا أن يأخذاً بها قوة دفع لضرب عصا كل منهما وتلتقيان معا لأعلى وأمام الجسم في الثلث الأخير للعصا من الناحية اليمنى ثم يمرزان العصي ليصلا قرب الكتفين الايسرين تقريبا كقوة دفع للضرب مرة أخرى من الناحية اليسرى وتكرر.

ضربات العصي بعضها البعض لأسفل.

ويكون الاختلاف بينهما وبين الأعلى في التقاء العصي لأسفل وأمام الجسم وعند تمرير العصي تتجه قرب الرجل اليسرى أو اليمنى عند التمرير جهة اليمين تبدأ الحركة سواء لأعلى أو لأسفل

طعن الرأس من الأمام.

وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رأس الخصم من الأمام وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين لأعلى الرأس مع ثني الكوعين قليلا والعصا متجهة لأسفل خلف الظهر. ثم يثني الكوع أو الكوعين أكثر لأخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم من الأمام. ثم تفرد الذراع أو الذراعان بقوة عند الاتجاه للضرب.

طعن الرأس من الجانبين الأيسر والأيمن.

وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رأس الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجانب الأيمن أو الأيسر ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أو ناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم من الجانب مع فرد الذراع أو الذراعين لأعلى بقوة عند الاتجاه للضرب عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم.

ب - طعن الصدر « باب الصدر ».

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين من طرف واحد وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب صدر الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجانب ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أو ناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب صدر الخصم من الجانب مع فرد الذراعين للأمام بقوة عند الاتجاه للضرب عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم.

ج - طعن الرجل باب الرجل .

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رجل الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجانب ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أو ناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب رجل الخصم من الجانب مع فرد الذراعين لأسفل بقوة عند الاتجاه للضرب.

عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم.

3- حركات الصد « الدفاع ».

وهي عبارة عن حركات للدفاع يقوم فيها الراقص بصد الضربات الموجهة إليه وتقابل حركات الطعن الهجوم وتنقسم حركات الصد الدفاع إلى ثلاثة أشكال هي :

أ - صد الرأس « باب الرأس ».

من الأمام أو الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين.

صد الرأس من الأمام.

يمسك الراقص المندافع عصاه باليد اليمنى أو باليدين معا من أحد أطرافها أو من الطرفين ويثني الكوع أو الكوعين قليلا فوق الرأس لحمايتها من ضربة المهاجم وتكون العصا أفقية فوق الرأس.

صد الرأس من الجانبين.

يمسك الراقص المندافع عصاه باليد اليمنى أو اليسرى من أحد طرفيها بحيث يكون الساعد فوق الرأس والعصا متجهة لأسفل تجاه الجانب الأيسر أو الأيمن واليد الأخرى بجانب الجسم ،

لإحدى الركبتين أو على الأرض.

ج - صد الرجل «باب الرجل».

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين يمسك الراقص المذافع عصاه من أحد طرفيها باليد اليمنى أو اليسرى أو باليدين وتجاهها لأسفل وقد تلمس الأرض من الطرف الآخر جهة اليسار أو اليمين والجسم يكون مائلاً قليلاً تجاه اليسار أو اليمين وذلك للدفاع عن باب القدم وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتاً على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على إحدى الساقين والأخرى في الخلف أو جالساً على وإحدى الركبتين أو على الأرض.

وبعد فهذه محاولة لتوثيق الأشكال الحركية الخاصة برقصة التخطيط بهدف محاولة الحفاظ على عنصر من عناصر الثقافة الشعبية المصرية وهو عنصر الرقص الشعبي في مواجهة التغيرات السريعة والحادة في مجتمعنا نتيجة لانتشار وسائل الإعلام وعدم الاهتمام بتنمية الأشكال التقليدية لعناصر هامة في الثقافة الشعبية المصرية

أو مسك العصا باليدين من الطرفين بحيث يكون الساعد الأيمن فوق الرأس والساعد الأيسر في الجنب ولاعلى قليلاً والعصا ممتدة بينهما أو في الاتجاه للجانب الأيمن عند أداء الحركة للدفاع عن الجانب الأيمن من الرأس. وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتاً على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على أحد الساقين والأخرى في الخلف أو جالساً على إحدى الركبتين أو على الأرض.

ب - صد الصدر «باب الصدر».

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين يمسك الراقص المذافع عصاه باليد اليمنى أو اليسرى من أحد طرفيها بحيث يكون الساعد أمام الرأس والعصا متجهة لأسفل تجاه الجانب الأيسر أو الأيمن واليد الأخرى بجانب الجسم، أو مسك العصا باليدين من الطرفين بحيث يكون الساعد الأيمن أمام الرأس والساعد الأيسر في الجنب ولاعلى قليلاً والعصا ممتدة بينهما أو في الاتجاه للجانب الأيمن عند أداء الحركة للدفاع عن الجانب الأيمن من الرأس وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتاً على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على أحد الساقين والأخرى في الخلف أو جالساً على

المواش

- | | | |
|--|--|---|
| 1- صبحى عبد الحكيم وآخرون- الوطن الحربي أرضه سكانه صراده- ص 52 | 7- لمحمد الصباصى - مرجع سابق - ص 10 | لخبارى د + pdal not هى نغم مستمر لعدة مولير لثصاب اللحن الاساسى . |
| 2- المرجع السابق - ص 53 . | 8- مصمود أحمد حفنى - علم الآلات الموسيقية - ص 76 | + مقام صبا رمزته هو(مقام شيرقى لصيل تتميز بالمكانية عزفه على الآلات الموسيقية الثابتة كالة البيانو على عكس معظم المقامات الشرقية الأخرى التي بها 3\4 ثون المميز للموسيقى الشرقية كما ذكرت- ناهد أحمد حافظ - قواعد لتأليف والتحليل الموسيقي الحربي - ص 55 . |
| 3- مصمود زيدان عامر - حوار + عبد الله عبد المطالب - حوار | 9- فرج العنترى - آلات الموسيقى الشعبية - ص 190 | 13- ناهد أحمد حافظ - مرجع سابق - ص 56 . |
| 4- أحمد الصباصى - المهارات والألعاب الشعبية - ص 10 . | 10- فرج العنترى - مرجع سابق - ص 193 | |
| + فاروق يوسف أحمد - حوار | 11- فرج العنترى - المرجع السابق - ص 190 | |
| 5- يحيى حقى - يا ليل يا عين - ص 47 . | 12- الهيئة العامة لقصور الثقافة - موسيقى النيل - ص 5 | |
| 6- أحمد الصباصى - المهارات والألعاب الشعبية - ص 9 . | + حسن محمود محمد إبراهيم د | |

التربّله .. النسق الحركي لدى العباددة

سمير جابر — كاتب من مصر

خلال العقدين الماضيين ظهر لنا نحن الدارسون والباحثون في مجال الفنون الحركية الشعبية، تعبير علمي جديد وهو «الرقص الاثنولوجي DanceEthnology». وهذا التعبير يطلق بصورة عامة على جميع أشكال الرقص الشعبي التي تقوم بها أجناس وسلالات شعوب العالم، أو هو دراسة الأجناس والسلالات البشرية عن طريق دراسة رقصاتها الشعبية.





توزيع قبائل العباددة

كالموت والزواج والميلاد لا بد وأن تتم من خلال ممارسات تتبناها الجماعة وتتوارثها، وهذه الممارسات تأخذ أشكالاً عديدة، فالعادة والتقليد، والتحية والملبس والحركة والإيقاع... إلخ كلها أنماط من السلوك.

والأنساق الاحتفالية الخاصة بالمناسبات المختلفة لكل جماعة - ومنها الفنون الحركية - هي سلوك تولد أصلاً عن فكر وقيم هذه الجماعة.

وتعد الفنون الحركية - كالرقص - ظاهرة ثقافية مركبة، تتفاعل في تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البناء الاجتماعي بما يشملها من بيئة إيكولوجية وعادات وتقاليد، ومعتقدات وأنساق احتفالية، وإيقاعات وأغان وملايس... إلخ، والتي تؤثر بالضرورة في صياغة أشكال ومضامين الرقصات الشعبية لهذه الجماعات.

فالممارسات الحركية، والأنساق الاحتفالية لكل جماعة، لا بد وأن تحمل في تفاصيلها ومجملها

وجميعنا يعلم أن «أسلوب الرقص Style يختلف من سلالة إلى أخرى، ومن شعب إلى آخر، فأسلوب الرقص يتكيف وفقاً لعوامل عديدة منها المناخ، والبيئة المحيطة، ومن ثم الأزياء التي يرتدونها، وطريقة ارتدائها، ونوع الأرض التي يمشون عليها (صخرية - عشبية - رملية) وطريقة الجلوس والتحية والانحناء والعبادة.

فالرقصات الشعبية بكل أساليبها هي من نتاج البيئة المحيطة، بكل تعدداتها، وهي في الوقت نفسه ضرورة للتعبير العاطفي والنفسي والروحي لمجتمعاتها وممارسيها.

وبالعودة إلى «الأنثولوجيا والرقص» نعود مع الأنثولوجيين إلى المملكة الحيوانية قبل ظهور الإنسان، حيث كانت هناك العديد من الحركات والأصوات والإيماءات التي لا حصر لها، وجاء الإنسان ليورث كل هذه الحركات والإيماءات والأصوات، ولم يكتف بهذا الميراث بل قام بتطويره مع إضافة المعنى لكل إيماءة وكل حركة حتى صار لديه شبه أبجدية حركية.

ولما لم تكن هناك كلمات بعد، لجأ هذا الإنسان إلى الأبجدية الحركية ليصف ما يريد وصفه من مغامرة صيد، أو هروب من مفترس، أو غزوة خطيرة. وربما كان يصاحب هذه الأبجدية الحركية بعض الصيحات والنغمات الصوتية. ومع دبيب القدمين على الأرض، وبين الوثبات هنا وهناك ومع حماس المشاركين بضرب الكفين... ولد التعبير بالحركة كاحتياج.

من هنا... يمكننا أن نلمح بدايات الإنسان المعبر بالحركة، القادر على أدائها وتوصيل معانيها إلى الآخر، فهو في هذه المشاهد يحكي قصة موقعة ومنغمة، لها مستمعون ومشاهدون ومشاركون.

الرقص الشعبي ظاهرة ثقافية مركبة:

إن الفكر الإنساني الذي يسود جماعة من الجماعات قد يتشابه أو يختلف عن الفكر الذي يسود جماعة أخرى، هذا الفكر الإنساني هو الذي يشكل أنماط السلوك ويطبّعها بطابع معين.

فسلوك الجماعة تجاه ظواهر الحياة المختلفة

لما لم تكن
هناك كلمات
بعد، لجأ
هذا الإنسان
إلى الأبجدية
الحركية ليصف
ما يريد وصفه
من مغامرة
صيد، أو هروب
من مفترس، أو
غزوة خطيرة

الموتيف والهوية الحركية :

الموتيف الحركي لا ينفصل عن النسق العام للاحتفالية الشعبية وما يصلح منه لاحتفالية قد لا يصلح لاحتفالية أخرى.

فالمعتقد له موتيفاته الحركية (الدورانات التطويحية بالذكر) والحرب لها موتيفاتها الحركية التي لا تصلح لغير الحرب (اللعب بالسيف والدفقة لدى العبابدة).

فالموتيف⁽¹⁾ Motive الحركي الشعبي هو الإبن الشرعي للبيئة المحيطة وإن كان هذا الموتيف من إبداع الإنسان أينما كان، يظل الإنسان نفسه - مبدع كل الفنون - هو ذاته إبن البيئة المحيطة.

وما نقصده بالبيئة ليس فقط البيئة الجغرافية المناخية - وإن كان لها دور بارز في نمط الحركة - وإنما أيضاً البيئة المحيطة بكل أبعادها الاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والنفسية.

فالبيئة تشكلنا نحن البشر، ونشكل نحن بالتالي فنونا تتواءم وتتناغم مع هذه البيئة، ولا يوجد أي مجال للخروج عنها، لأن أي إبداع يتنافر معها هو إبداع مرفوض، والبيئة دائماً تلفظ المرفوض.

وكل مجتمع من مجتمعات البحث يتميز بسلسلة من الموتيفات الحركية التي تعلن بوضوح

مضامين ومعاني كامنة بفكر هذه الجماعة.

فالرقصة الشعبية الخاصة بمناسبة «الحنة» - مثلاً - تعني الفرحة. بينما الحركات التطويحية في «الذكر» تعني تخفيف الذنوب، وتؤدي إلى مرحلة التوازن النفسي والروحي والجسدي معاً.

الفنون الحركية كضرورة :

إن نظرة الباحثين إلى المادة الفولكلورية - بكل تعدداتها - تختلف عن نظرة الممارس نفسه إلى ما يبدعه من فنون.

ولذا نرصدنا نحن الباحثين هذه الإبداعات كثقافة أو كلدون سنلاحظ أن الممارس يظل دائماً ينظر إلى إبداعاته كضرورة حياتية، فهو مثلاً لم يستخدم جريد النخل في صنع الأقفاص المختلفة من أجلنا نحن الباحثين، بل نحن في الواقع لم ندخل في حساباته على الإطلاق.

فهو يفكر، ويتخيل، ويبدع، ثم ينفذ من أجل ضرورة، سواء كانت هذه الضرورة اقتصادية أو اجتماعية أو نفسية أو تربوية... إلخ.

والفنون الحركية هي إحدى إبداعات البشر في كل الدنيا، أبدعوها - في البدء - من أجل ضرورة.

**فلسوك
الجماعة تجاه
ظواهر الحياة
المختلفة
كالموب والزواج
والميلاد لأبد
وأن تتم من
خلال ممارسات
تتبنها الجماعة
وتتوارثها**

صورة رقم (1)





صورة رقم (2)

فإذا كانت
النغمة أو
الزي أو الألة
الموسيقية
تعلن عن
هويتها،
كذلك أيضاً
تعلن الحركة،
فالفنون
الحركية
الشعبية هي
مثل بصمة
الإنسان لا
تتشابه ولا
تتطابق

وقد استقر العباددة في قنا وقوص والأقصر وأرمنت شرق النيل وفي أسوان وبلاد النوبة، كان تركزم شرق النيل، وقد خلط أكثر الباحثين بين قبائل العباددة وقبائل البشارية الذين هم فرع من «البيجاه»، نظراً لتجاور مناطقهم واختلاطها أحياناً كثيرة في الصحراء الشرقية (انظر الخريطة).

ينقسم العباددة إلى أربع مجموعات قبلية هي:

- (1) العشجاب.
- (2) الفقرا.
- (3) المليكاب.
- (4) الشظاير والحبو دينين.

والعباددة الذين يسكنون شمال أسوان (منطقة البحث) أغلبهم من العشجاب، والجدير بالذكر

عن النمط، وتلصص عن الأسلوب.

فإذا كانت النغمة أو الزي أو الألة الموسيقية تعلن عن هويتها، كذلك أيضاً تعلن الحركة، فالفنون الحركية الشعبية هي مثل بصمة الإنسان لا تتشابه ولا تتطابق، فكما أن البصمة تعلن عن صاحبها، كذلك أيضاً الفنون الحركية تعلن عن مجتمعاتها.

العباددة ودور التربة:

قبائل العباددة⁽²⁾ هي قبائل عربية انتشرت في كل من مصر والسودان. ففي مصر احتلت مواطنهم الصحراء الشرقية جنوب الخط الذي يصل بين سفاجة وقنا شمالاً، والبحر الأحمر شرقاً، ووادي النيل غرباً، وحتى الحدود الإدارية جنوباً.



صورة رقم (3)

نور «التربلة».

والسيف والدرق لدى العبادي هما مجرد أدوات يستخدمها فقط في الاحتفالية الشعبية بشكل فردي أمام الصف الذي يغني ويدق الكف على أنغام الطنبورة (انظر الصورة رقم 3)

النميمة والتربلة لدى العبادية :

«النميمة» و«التربلة» و«الهوسيب»، هي ثلاثة أنواع من الفنون المختلفة، وهذه الفنون نجدها لدى العبادية والبشارية على حد سواء، غير أن الفروق في أداء هذه الفنون يمكن ملاحظتها.

فالنميمة - مثلاً - هو نوع من الفنون الغنائية، أو هو نوع من فنون الموال، وعادة ما تحكي كلماتها عن الغزل في أغلب الأحيان، هذا اللون من الغناء يؤديه البشاري باللغة «التويداويه» (3)، بينما يؤديه العبادي باللغة العربية.

أنه لا توجد مناطق خاصة لقبيلة بعينها، لأنه حسب طبيعة معيشتهم فإنهم غالباً ما ينزحون إلى مناطق سبقهم إليها عباينة آخرون أيًا كانت تبعيتهم القبلية.

لقد فضّل العبادي الاستقرار والعمل بالزراعة، وهذه الحياة المستقرة أتاحت لهم فرصة التعليم، كما شغل بعضهم مناصب إدارية وحكومية، ومنهم من فضّل الزراعة نجده قد سكن في حضن الجبل شرق النيل. (انظر الصورة رقم 1)

من عادات العبادية وتقاليدهم الاحتفالية بولادة طفل، وكذلك الاحتفال بالزواج³⁵، نجدهم يذبّحون الذبائح، كما يحتفلون أيضاً بختان الولد، فهم بعد تناول العشاء يبدأ السامر بأكلة الطنبورة فقط، فهم لا يستخدمون آلات إيقاعية (انظر الصورة رقم 2) بل يدق الكف والرزّم بالقدم على الأرض يؤدون إيقاعهم الذي يلعبون عليه بالسيف والدرق في



صورة رقم (4)

عالياً في اتجاه المؤدي قائلين «أبشر أبشر...» ،
وقد يصل حماس بعضهم إلى القيام من مكانه
متجها ناحية المغني ليبشر فوق رأسه إعجاباً بما
قال، ثم يعود لمكانه.

وقد تدوم جلسات السمر هذه إلى أوقات
طويلة، فهي بمثابة التجمع للاحتفال سواء لميلاد
مولود أو ختان أو زواج أو استقبال ضيف. (انظر
الصورة رقم 4)

يبدأون بعد ذلك في الدخول إلى المرحلة الثانية
من الغناء الموقّع بالكف وقيادة عازف الطنبورة.

مثال:

أه ياليل ياليل لاللة
وتأني ليل ياليل لاللة
يا أصيل الخال والجدود
إلى يمشي ع الحدود

مثال:

تنتطوخ تجول زي قرعة الحنايا
أم شحر طويل نازل تنايا تنايا
وماها استقوى ما لأجى ليه جفايا
رحت أنا إجنى فيه لبسوني جنايه.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)

جمالك فمره واحد والبلد عرقكي
وعنيكي بقبص الفاس ولا مكيفكي
سفه واتفنن تلاقه عيوني ماشايفكي
مدام اسمك حذان وين الحنان آل قكي.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)

وعادة ما يؤدي النميم في بداية الاحتفالية
أثناء عمل القهوة التقليدية لديهم، حيث يجلسون
حول عازف الطنبورة ، ويتناوب أكثر من فرد أثناء
الندميم، وعند انتهاء أي فرد من إتمام النميم يتبعه
الجالسون بمنظره أصعب السبابة مع رفع الفراغ



صورة رقم (5)

الموتيفات الحركية الإيقاعية لابد أن تلتزم بالإيقاع العام وهو. (انظر الصورة رقم 5)
أمثلة:

عزنا يا عزنا
يا أحلى سهره قلنا (تكرر)
ياللا يا نوراً تعالي لي
سمحة الصورة تعالي لي (تكرر)
الله يا خفيف الروح يا منجي
يا بيت الجلب مجروح يا منجي
وقد تطول التريلة الجماعية لفترة طويلة،
فيستريحون قليلاً لسماع الطنبورة منفردة،
يتخللها بعض النميم وشرب القهوة التقليدية،
وفي هذه الاستراحة يكون قد تم تحضير السيف
والدرقة لبدء دور التريلة الفردية، وهي اللعب بهما
لإظهار المهارة في استخدامهما.

يتم وضع السيف والدرقة أمام منتصف
صف الشباب الذين يدقون الكف والرزم بالقدم،
ومع عزف الطنبورة (دون غناء)، يخرج أحدهم

باب الجفة ليه مردود
آه ياليل ياليل لانه

بعد فترة من الغناء ودق الكف والرد على المغني
وعازف الطنبورة يكون الجميع قد تهيأ واحتشد
لأداء المرحلة الأولى من الاحتفالية الحركية وهي
التريلة الجماعية، حيث يصطف الشباب، ثم يقف
المغني والعازف على يمين الصف ومع رد الشباب
فسي الصف على المغني وأدائهم بدق الكف بإيقاع
«Noir» بينما يدقون أقدامهم على الأرض بإيقاع
«Blanche» بلونش».

والموتيفات الحركية التي يؤدونها في التريلة
الجماعية عبارة عن دق الكف مع رزم القدم على
الأرض من الثبات، أو دق القدم مع دق الكف
مع الوثب الخفيف وبالتناوب (مرة يمين ثم
مرة أخرى يسار)، أو دق الكف مع دق القدمين
على الأرض بحيث تصدر صوتاً عن طريق وثبة
بالقدمين معاً.

والجدير بالذكر هو أن هذه التوليفة من

**الموتيفات
الحركية
التي يؤدونها
في التريلة
الجماعية عبارة
عن دق الكف
مع رزم القدم
على الأرض من
الثبات، أو دق
القدم مع دق
الكف مع الوثب
الخفيف**



صورة رقم (6)

وعند انتهاء كل مشارك من دوره يقوم بضرب السيف على الدرقه معلناً اكتماله باللعب ثم يضعهما على الأرض ليخرج آخر ليأخذ دوره في اللعب.

والجدير بالذكر أنه في حفل العرس يتم دعوة العريس للعب والمشاركة بالتربلة الفردية، وتكون هذه اللحظة هي ذروة الحماس ودق القدم والكف وزغاريد السيدات.

من الصف ويمسك السيف والدرقه مؤدياً حركة الوثب الخفيف أو الحجل بالقدمين ويمر أمام الصف نهاباً وإياباً بهذه الحركة شبه الواثبة وفي نفس الوقت يلعب بالدرقه والسيف عن طريق نظر السيف لأعلى فارداً الذراع تتلوها حركة أخرى عن طريق نظر الدرقه لأعلى فارداً ذراعه، وهما حركتان متشابهتان. (انظر الصورة رقم 6)

الحواشي

القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2007. 2 مع
Curt szaks. The history of the(3
word dance. U.S.A Laundrok,
1962
Ronaldo rivaira. Seeking life(4
Cord' The third conference on
research in dance. Arizona
P.213

لهجة أو رطانة يعرفها كل من الشامية والهنود.
المراجع
(1) سمير جابر. الرقص الشعبي والتدوين. القاهرة، 1991. أطروحة (ماجستير) أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون الشعبية.
(2) سمير جابر. أطلس الرقصات الشعبية المصرية القاهرة. المركز

(1) مصطلح موتيف Motive هو أصغر وحدة حركية يتم تكرارها خلال الاحتفالية الشعبية.
(2) مناطق البحث، جمهورية مصر العربية، محافظة أسوان: بهاريف كسر الحجر أبو الرئيس قبلي وبحري نجع العحيات الخطاره خور شيخ عمران جمع المودره.
(3) اللغة التوبداوية Tobedawi هي

العاجلة

دمية تقليدية لتسلية الأطفال في جنوب الأردن

سعد الطويشي
منصور الشقيرات

كاتبان من الأردن

كان للنظام الاجتماعي التقليدي في جنوب الأردن دور كبير في إطلاق روح الإبداع عند الأم من حيث ابتكارها لوسائل كثيرة لتسلية طفلها أو لتعليمه حيث كانت الأم هي المسؤولة عن جميع أعمال المنزل من حيث إدارة شؤون المنزل، والطهو، والدياكة، وهي أيضا المسؤولة عن تربية الأطفال و الراعي الأول لهم. ومن هنا كان لابد علي الأم أن تبتكر وسائل كثيرة لتسلية أطفالها ومنها الدمى التقليدية، ليتسنى للأم توفير الوقت الكافي للقيام بالأعمال المنزلية الأخرى ومع تحولات العصر الحديث ومنها التحول في أنماط الإنتاج، تغير دور المرأة التقليدي، وأصبحت هذه الحرف و الصناعات التقليدية مهددة بالاندثار ومنها صناعة الدمى. وقد زاد من هذه المشكلة توفر الألعاب والدمى الجاهزة في الأسواق والتي غالبا ما تكون مستوردة وتحمل في طياتها الكثير من المظاهر الحضارية والثقافية الدخيلة وخاصة من حيث الشكل والتصميم والملابس والألوان والتي تعكس المفاهيم

أفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وأداء حركي

حرف

وصناعات

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء



أيضا بين أوساط بدو وادي رم و تعرف بنفس الاسم "العجة" (الزلاية 2005: 99).

ولم يعرف أصل هذه التسمية، حيث أن اسم "العجة" يعني لغويا شيئا مصنوعا من العاج. فمثلا نجد في لسان العرب: "العجة الوقف من العاج تجعله المرأة في يدها، وهي المسكة". أما في معجم الصحاح فإن العجة تعني: «عظم الفيل، الواحدة عاجة». و هو ما يخالف طبيعة هذه الدمية التقليدية، حيث أنها تصنع من القماش ونحوه. وقد تعكس هذه التسمية تاريخا طويلا لهذا المنتج التقليدي بمعنى أن هذه الدمية التقليدية كانت تصنع أصلا من العاج، ولكن بسبب اختلاف الظروف البيئية والاقتصادية استبدلت المادة الخام من العاج إلى القماش، ولكن مع الاحتفاظ بالتسمية الأصلية. وهذا الافتراض نجد ما يدعمه في التقاليد المحلية، والتي تشير إلى أن كلمة «العجة» تعني الجمال. فمثلا نجد في الأمثال المحلية: «فلانة زي العجة»، إذ يراد بذلك التعبير عن مستوى الجمال لتلك الفتاة.

والأهم من ذلك أننا نجد في التقاليد المحلية بعض الأشعار والأهازيع والتي فيها مناجاة لهذه «العجة» والتي تشير إلى تاريخ طويل لهذه الدمية

الاجتماعية للبلدان الصانعة والمصدرة لها، وهذا من شأنه صياغة وعي مغاير لوعي البيئة المستوردة ومخالف لتقليدها وعاداتها الاجتماعية؛ الأمر الذي يعتبر من منظور تربوي ونفسي ذا تأثير سلبي عميق على تفكير الطفل وتوجهاته المستقبلية. من هنا جاءت فكرة هذا البحث ليلقي الضوء على إحدى هذه الصناعات التقليدية والتي أصبحت على وشك الانقراض، وهي صناعة الدمية المعروفة بـ «العجة» في منطقة جنوب الأردن وبالأخص في منطقة البترا.

العجة: التسمية والأصل

تعرف العجة محليا على أنها «دمية صغيرة على هيئة امرأة تصنعها الأم في المنزل لكي تلهو بها الطفلة». وتكون هذه الدمية بأحجام مختلفة، وترتدي أزياء من الطابع المحلي وتكون مزخرفة أيضا بأشكال مختلفة من التطريزات المحلية. وهذه الدمية مخصصة كدمية للأطفال الإناث فقط، وترتدي ملابس نسائية محلية، وهي مشهورة بين بدو جنوب الأردن وتعرف بنفس الاسم عند مجتمعات قبائل بدو الجنوب، فمثلا بالإضافة إلى بدو العمارين في منطقة البترا، تنتشر هذه العجة



(ح) ابرة للخياطة + خيط.
2 - مراحل صنعها :

أ (القيام بوضع أعواد الخشب على شكل مقارب للصليب ويربط بشريط حديدي، ليشكل الهيكل الذي سيتم بناء جسم «العجاجة» عليه.
ب) القيام بلف القطع البالية أو الاسفنج حول الهيكل.
ت) ثم لف أعلى الهيكل بالقطعة البيضاء حتى يتشكل الرأس.
ث) ومن ثم لف قطعة القماش السوداء المطرزة ليكون الثوب، وعمل ثقوب لمكان الأيدي التي تصنع وتركب في الثقوب.
ج) ثم المرحلة الأخيرة وهي رسم الوجه وتركيب الحطة (العصابة)¹، وظهور العجاجة بشكلها النهائي

أهمية إحياء هذه الصناعة

تعتبر الحرف التقليدية والمطرزات من أهم أشكال التراث الحضاري اللامادي (Intangible cultural heritage) والتي تلاشى الكثير من مظاهرها في هذه الأيام وباتت الأشكال الأخرى مهددة بالانقراض بسبب التحولات العصرية السريعة، والانفتاح الثقافي والاقتصادي العالمي،

التقليدية في ذاكرة أهل المنطقة، ومنها قولهم:

حطوكي في العالي يا عاجة الجمالي

يا وردة الوردي أحسن الألعاب

وكذلك قولهم:

يا تمثالي يا تمثالي العاجي

لبسوكي العجاية والعصابة مربوطة

وبالخشبة مرفوعة

بعد ما كذت من العاج مصنوعة

صرتي اليوم من زرع بلادي منسوجة

التقنية و طريقة الصنع

1 - وتتكون العجاجة مما يلي

أ (قطعة قماش بيضاء.

ب) قطعة قماش سوداء مطرزة بأشكال مختلفة

تمثل أنماط التطريز التقليدية المحلية، حيث

تشكل الزي أو اللباس لهذه الدمية.

ت) قطع من القماش البالي أو الاسفنج.

ث) أعواد من أغصان الأشجار البرية.

ج) شريط من الحديد (سلك حديدي)





حيث أصبحت الأسواق العربية تعج بالمنتجات الثقافية الدخيلة والتي تحمل في مكوناتها الكثير من العناصر الثقافية المخالفة للثقافات المحلية، ولعل أفضل الأمثلة على هذه المنتجات الثقافية هي دمي الأطفال. فمن المعروف أن الدمي يمكن لها أن تلعب دوراً كبيراً في عمليات التربية والتعليم المبكر عند الأطفال (www.Clay2004 (isnare.com)

كذلك تلعب الدمي والألعاب بشكل عام دوراً كبيراً في توسيع مدارك الطفل وبالتالي التأثير على تحصيله التعليمي بشكل إيجابي (Tracy 1988). كما أثبتت الدراسات العلمية أن الشكل الفيزيائي للدمي والألعاب يؤثر بشكل واضح على مستوى الإدراك الحسي والمعنوي وخيال الطفل وأنفعالاته (Fitzmaurice and Buxton 1997:46). كذلك تشير الأبحاث النفسية للأطفال أن الدمي والألعاب تلعب أيضاً دوراً في نفسية (سيكولوجيا) الطفل، وأنه يصبح دائماً بانتقاء الألعاب بعناية فائقة (Glassy et.al 2003). من هنا يتضح لنا أهمية

إحياء هذه الصناعة الثقافية وذلك أولاً لما يمكن أن تلعبه هذه الدمية من أدوار تعليمية ونفسية لدى الطفل تنسجم مع ثقافته المحلية، ويمكن توضيح ذلك بالمقارنة بين شكل "العاجة" وشكل اللعبة العالمية المشهورة بـ "باربي" حيث نجد أن "العاجة" تنسجم كثيراً في شكلها وزينها الخ.. مع الثقافة المحلية، في حين نجد أن دمية "الباربي" ذات العينين الزرقاوين، والشعر

ثانياً: إن إحياء هذه الصناعة فيه إحياء لأشكال أخرى للتراث الحضاري مثل تصاميم التطريزات المحلية والتي تنفذ على ثياب "العاجة" وغيرها.

ثالثاً: من خلال هذه "العاجة" يمكن لنا تسريب الكثير من الأفكار والقيم التي تنسجم والثقافة المحلية.

رابعاً: يمكن لنا من خلال إحياء مثل هذه الصناعة أن نساهم في اقتصاديات المجتمعات المحلية وخاصة البدوية والريفية وزيانة انتاجية المرأة وتمكينها من ابتكار تصاميم جديدة في انتاج "العاجة" وتدريبها على خلق منتج ثقافي محلي ينافس المنتجات المستوردة أو بالأحرى يحل محلها، ويمكن طرحه في الأسواق المحلية أو بيعه كهدية (souvenir) للسياح كمنتج ثقافي محلي، يحمل معه الكثير من عناصر التراث الثقافي الشعبي. وأخيراً فلنأخذ القول لأننا نحلم في يوم نرى فيه "العاجة" وقد أصبحت "باربي العرب".



الأشقر المسترسل والزي العصري تخالف كثيراً واقع المجتمعات العربية المحلية من حيث الأزياء الشعبية أو التقليدية والأعراف والتقاليد السائدة ومقاييس الاحتشام والاستتار البدني وما إلى ذلك، ويمكن لنا تقدير ذلك من خلال ما يلاحظه الطفل من فارق كبير بين واقعه الاجتماعي والثقافي والأيديولوجي بشكل عام وبين ما تحمله لعبة "الباربي" من عناصر تخالف كل ذلك الواقع، حيث تنسحب تلك المفارقات التي يلاحظها الطفل على نفسيته، وطريقة تفكيره وما يمكن أن يتسرب إلى فكره من مثل هذه الصناعات الثقافية الدخيلة.

وهناك أبعاد كثيرة أخرى ترتبط بإعادة إحياء هذه الصناعة، حيث أن إحياء هذه الصناعة يعتبر

أولاً: إحياء لشكل من أشكال التراث الحضاري الذي بات مهدداً بالاندثار.

المصادر والهوامش

- Systems (CHI'97), ACM, pp 4350-.
- 5: Tracy, Dyanne. 1998. "Toy-Playing Behavior, Sex-Role Orientation, Spatial Ability, and Science Achievement of Fifth Grade Students: Are They Related". Paper Presented at the 1988 Annual Meeting of the National Association For Research in Science Teaching, April 11, 1988, Lake Ozark, MO.

- 2: Glassy, Danette; Romano, Judith and the Committee on Early Childhood, Adoption, and Dependent Care, 2003. "Selecting Appropriate Toys for Young Children: The Pediatrician's Role". PEDIATRICS Vol. 111 No. 4, pp: 911-913.
- 4: Fitzmaurice, G. and Buxton, W., 2007. "An Empirical Evaluation of Graspable User Interfaces: Towards Specialized, Spacemultiplexed Input", Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing

- 1: ابن منظور لسان العرب (بدون تاريخ) تحقيق: عبدالله الكبير، محمد حسني الله و هاشم الشاذلي. القاهرة: دار المعارف.
- إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار (بيروت: دار العلم للملايين).
- 2: محمد الزلاوية. 2005. البدو شموخ وأصناء. العقبة: دار الأتباط للنشر والتوزيع.

- 1: Clay, Gary. 2004. "Playtime Enjoyment And Education With Wooden Toys" (www.isnare.com)

الهوامش:

(1) العصابة: هي متدليل يلف على رأس المرأة البدوية المست.

البلاص

حامل مياه النيل

إيمان مهران - كاتبة من مصر

كان لوجود نهر النيل في مصر والاستقرار الانساني على ضفافه أعظم الأثر في ازدهار صناعات وفنون عديدة منها فن الفخار، وهو فن له خصوصيته وطرزه المختلف، فالمنتج الفخاري منتج نفعي له شكل جمالي، يحمل قيم التشكيل من خلال شكله و الرموز المنقوشة والمحفورة عليه، والتي تمثل فكر الجماعة الشعبية وقيمها في بساطة، وهو ما يمثل انعكاسا للتراكمات الحضارية المرتبطة بالمكان على مر العصور.

أشهر هذه الأشكال «البلاص»، حيث كان لهذا الشكل الفخاري المتميز مكانته في مصر على مر العصور. لقد ساعد موقع قنا في توفر خامات التصنيع لوجودها على ضفاف نهر النيل حيث توافر الطمية السوداء، كما ساهم وجود الجبل الغربي على حدود قنا على توفير الطفلة التي تعتبر أساس عملية التصنيع، وقد ساهمت الوديان وممرات السيول التي تشق محافظة قنا والقادمة من جبال البحر الأحمر على إمدادها بطينة السيل التي تسمى (بالحية الصفراء)³.

لقد ارتبط الفخار بالحياة اليومية حيث سائر طقوس الزواج والإنجاب والحمل والوضع واحتفالية الميلاد (السبوع)، كما أن طقوس الموت شاركت فيها المنتجات الفخارية، فقد تواجدت في الحوش والقبير والجبانة، كما ارتبط الفخار بالسحر والكتابة على سطحه ابطيني قبل تعرضه للحريق، وعندما يحرق على حالته هذه لا يستطيع أحد محو تلك الكتابة اتي غالباً تستهدف الضرر¹.

وفي قنا بصعيد مصر يوجد أكبر تجمع لتصنيع الفخار، والتي أجرينا دراسة ميدانية عليها²، ومن





كما ساهم مناخ
قنا الجاف في إتمام
عملية جفاف الأشكال
الفخارية بالشكل
المطلوب، ولأن محافظة
قنا محافظة زراعية فقد
ساهمت ذلك في تنوع
الوقود المستعمل في
حرق الفخار سواء كان
بوص ذرة أو مخلفات
قصب السكر وخلافه
وهو ما انعكس
بشكل كبير على جودة
الحريق.

هذا وقد وجدت
آثار فخارية كثيرة في
منطقة تسمى «نقادة»
بقنا، وهي ذاتها منطقة
حضارة نقادة الأولى
والثانية والتي عرفت
في عصر ما قبل
الأسرات (منذ أكثر
من عشرة آلاف سنة)،
وتشمل هذه الحضارة
جبانات أرمنت،
وخزام، ونقادة، وبلدة
البلاص. كما اكتشف
«كيوبيل» العالم

الإنجليزي «جبانة البلاص» الموجودة في مركز
المحروسة (البلاص سابقاً)، وبها محتويات
تسعمائة مقبرة كاملة ومن بينها الفخار⁴.

والبلاص ينتشر في شتى ربوع مصر غير أنه
لا يصنع إلا بقنا حيث تركزت صناعته في مركز
المحروسة وهي البلدة التي تعتمد على البلاص
فقط في دخلها الرئيسي...، وكان في السابق
يصدر للسودان ولكن بعد دخول المياه للمنازل
قلت الحاجة إليه يعتمد الناس على الثلجات
وزجاجات اسوائل والأواني المختلفة في خاماتها
وأحجامها، التي تصنع من البلاستيك وخلافه ..

ويتم العمل داخل ورش تصنيع البلاص بطريقة
منظمة تعتمد على عدد من الحرفيين المهرة، حيث
يتم تجهيز الطينة بداية من غربلة الخامة وتنقيتها من
الشوائب ثم نقعها ودوسها (أي دهسها بالرجل)
وضربها مرة أخرى كي تصبح جاهزة للعمل.
ويقوم الصبي بإمداد الفخاراني بالطينة اللازمة
للتشكيل على عجلة الفخار التي تسمى (بالحجر)،
حيث يقوم بتقطيع الطينة بأحجام متساوية دون
الاستعانة بميزان، وينجح في إخراج قطع طينية
بأحجام وأوزان تناسب حجم البلاص المراد تشكيله.
وبعد تجفيف الشكل، يتم رص البلاص في الفرن
عن طريق شخص متخصص، يساعده صبي يتناوله



بتحريك القرص العلوي الحديدي الذي يحمل عليه الشكل الطيني.

الغربال: إطار خشبي مساحته متر في متر، مثبت عليه سلك معدني يستخدم في فصل الشوائب عن الطين المنقوع.

المحفار: قطعة حديدية تستخدم في حفر قاعدة الشكل الطيني.

الخامة: تستخدم الطفلة فقط في تشكيل طينة ابلاص وذلك لأنها خامّة خفيفة وجيدة الرش بعد حرقها واكتسابها صلابة. كما تعتمد الطفلة في مكوناتها على معادن الطين من سلكيات الألمنيوم المائية، التي عندما تخلط بالمياه تصبح سهلة التشكيل.

فالخامة متوفرة في منطقة البحث ويتم استخراجها بشكل تقليدي حيث تُكسر وتنقل بالسيارات في زمن قصير (حوالي عشر دقائق). وكانت في السابق منذ حوالي خمسة عشر عاما تقريبا، تنقل على ظهور الجمال في حدود ساعة ونصف الساعة.

التحليل التشكيلي للبلاص

كان للبلاص أشكال عديدة في السابق وتكون من نفس الأجزاء التي يتكون منها البلاص الحالي مع بعض الاختلافات البسيطة، كما كانت تتفق تقريبا في نسب هذه الأجزاء مع بعضها البعض. وقد كان لجمالها وتناسق أجزائها ما زاده من جمال على جمال عند حمل المرأة له. كما نلاحظ أن جمالها قد ارتبط

الأشكال من مكان جفافها، كما يناوله المكسور من الفخار لتغطية الفرن، وغالبا لا يعمل المسؤول على رص الفرن في ورشة واحدة بل يمر على الورش التي تحتاج لرص أفرانها أيضا، وتستغرق هذه العملية حوالي ساعة ونصف تقريبا حسب عدد الأشكال المراد حرقها ونوعها وحجم الفرن الذي ترص فيه البلايص.

ألقاب العاملين في الفخورة:

هناك ألقاب للعاملين في الورشة تختلف باختلاف تخصصاتهم⁵، وهذه الألقاب هي:

كبير الفخراية: وهو شيخ المهنة الأكبر سناً والأكثر منزلة بينهم.

المعلم: صاحب الورشة المسؤول عن إدارتها ومالياتها ويكون غالبا فخرايا.

صناعي: وهو الفخراي المسؤول عن عملية تشكيل الطين داخل الورشة.

المناول: الصبي الذي يقوم بمناولة الطين للفخراي.

العمال: وهم المساعدون في كل مراحل العمل.

أما الأدوات التي يستخدمها الفخراي في تشكيل منتجاته الطينية فهي:

الشاطوف: أداة معدنية لها شكل هندسي ولها عدة أحجام حسب المنتج الفخاري الذي تستعمل فيه..

الخيط: خيط من البلاستيك الغليظ مربوط في نهايتها قطعة خشبة تستعمل في فصل الشكل الفخاري عن قرص التشكيل.

السادف: قطعة معدنية مربعة الشكل لها فتحة في المنتصف يدخل منها إصبع الفخراي، حيث يتم بها التشكيل على عجلة الفخار.

الجارودي: قطعة معدنية على هيئة حرف (L) طولها 20 سم تستخدم في عملية الجرد وحذف الزائد عن الشكل الطيني.

العجلة الدوارة (الحجر): تتكون من قرص حديدي وقرص خشبي مثبتين على عمود رأسي حديدي يدور على رمان بلى بواسطة الأرجل عن طريق تحكم الفخراي بقدمه الموضوعة على القرص الخشبي وتدويرها، حيث تقوم

لقد ارتبط
الفخار بالحياة
اليومية
حيث سائر
طقوس الزواج
والإنجاب
والحمل
والوضع
واحتفالية
الميلاد
(السبوع)،
كما أن
طقوس
الموت
شاركت فيها
المنتجات
الفخارية،

أجزاء البلاص

يتكون البلاص من عدة أجزاء على النحو التالي:

عنق : يشبه عنق الإنسان . قصير نسبياً عن جسمه المخروطي وذلك للتحكم في المياه المناسبة منه.

فوهة : ضيقة نسبياً ولكنها تحافظ على ما بداخل البلاص من السوائل حتى لا تنسكب.

بدن : يشبه القمع ينتهي بقاعدة متسعة نسبياً عن بدايات الجسم.

مقبض : مقبضان متقابلان يساعدان في حمل البلاص وتحريكه من مكان لآخر.

قاعدة : محدبة الشكل تسمح للبلاص بالارتكاز عليها كما تسمح بلفه وتدويره عند الحاجة إلى سكب السوائل الموجودة بداخله . كما أن ارتكاز البلاص على القاعدة يمين لا يسمح بدخول الشوائب إليه ، وقد ساهم اتساع أسفله في حمل كمية كبيرة من المياه.

وقد انحصرت أنواع البلاص في شكل واحد متعدد الأحجام على النحو التالي

- بلاص حجري ويحمل (70 رطلا) وارتفاعه 70 سم.
- بلاص خماسي ويحمل (45 رطلا) وارتفاعه 55 سم.
- بلاص جنطار ويحمل (30 رطلا) وارتفاعه 50 سم.
- بلاص زراوية ويحمل (20 رطلا) وارتفاعه 50 سم.
- بلاص ستات ويحمل (6 رطلا) وارتفاعه 30 سم.

بالمرأة الجميلة «حاملة البلاص» والتي تناولها العديد من الفنانين التشكيليين وأشهرهم النحات محمود مختار، الذي استلهم البلاص والمرأة حاملة البلاص في الكثير من منحوتاته و جدارياته خاصة الموجودة في قاعدة تمثال سعد زغلول في القاهرة.. كما كانت المرأة حاملة البلاص ملهمة للعديد من المصورين الذين تناولوها في أعمالهم .

وعلى مر التاريخ الحديث رسمت لوحات عن مصر سجلت مظاهر الحياة اليومية، فقد سجل المستشرقون وعلماء الحملة الفرنسية العديد من النساء حوامل الجرار لتظهر روعة الرداء وطريقة شد الثوب بيد ورفع الأخرى على (البلاص) لتحدث التوازن في مشيتها، وهو ما اشتهر عن المرأة المصرية التي تسير ممشوقة القوام تحمل بلاصا على رأسها في شكل انسيابي، ليتم تكامل الجمال وتبادل بين السيدة وشكل البلاص، وبين نسب البلاص وعلاقة كل جزء بالآخر، لتحقيق الانسجام الموجود بين وزنه بعد ملئه بالمياه وشكله حين يتم حمله، وهذا ما أثر بشكل كبير على استمراريته واستخدامه في الحياة اليومية حتى اليوم، رغم كل ما يحدث من انسحاب لموروثات شعبية كثيرة .



**والبلاص
ينتشر في
شنتي ربوع
مصر غير أنه لا
يصنع إلا بقنا
حيث تركزت
صناعته
في مركز
المحروسة
وهي البلدة
التي تعتمد
على البلاص
فقط في
دخلها
الرئيسي**



وما زالت قائمة تقاوم الزمن. حيث يتم توظيف البلايص التي لا تصلح للاستخدام في وظيفتها الأساسية لبناء الجدران والمنازل والأسطح العليا وسد الفتحات وغيرها، وتقوم فكرة إعادة توظيف البلاص على الاستفادة من:

- توفر البلايص بشكل دائم في الأسواق بما يضمن بيعه بأسعار رخيصة في متناول أهالي القرية..
- إعتام الشكل الفخاري حيث لا يكشف عن الأشياء التي تقع خلفه.
- إمكانية الاستفادة من فراغ الشكل الداخلي بجعله بديلاً للدرج توضع فيه أشياء وروافع.
- الترميم وإعادة البناء ليس مكلفاً لهذه المنازل المشيدة بالبلايص، وهو ما يسمح بانتشارها وتعدد طرق الاستفادة منها فضلاً عن تكلفتها البسيطة.
- تعود السكان على المنازل المبنية من البلايص وتآلفها مع نشأتهم.
- تأثر البلايص بأي صوت بما يندر أهل المنزل بما يحدث في الخارج.
- ملائمة البلاص لبيئة اجنوبية حيث يقوم بترطيب وحجز درجات الحرارة المرتفعة.

- بلاص عسالي ويحمس (3رطلا) وارتفاعه 45 سم.
- بلاص تمن ويحمس (1,5رطلا) وارتفاعه 30 سم.
كما تركزت استخدامات هذه الأشكال في حفظ السوائل والأطعمة السائلة وتخزينها، كما استخدمها (المعماري الشعبي) في بناء المنازل والأسوار وأبراج الحمام وغيرها من ابنىات..

وظيفة البلاص

عرف عن البلاص منذ انقدم أنه خفيف الوزن، ولذا ظل محتفظاً بإمكانياته في تخزين المياه وسهولة استخدام السيدات له وخاصة في الأماكن التي لا تصلها مواسير مياه صحية.. وإن كانت الأواني البلاستيكية والمعدنية قد حلت بعض الشيء مكان البلاص في منطقة البحث، إلا أنه مازال يقع عليه العبء الأكبر في عملية تخزين ونقل المياه..

ونلاحظ في العديد من المنازل وفي الشوارع الموجودة بقرية المحروسة وبقري المجاورة بها، وجود البلايص في الأركان بدلاً من الزير ليشرب منه المارة، حتى أن المنازل لا تخلو من بلاص لشرب المياه مثبت على قاعدة حجرية، وقد استحدثت عادة فتح ابلايص من أسفل وتركيب صنوبر معدني بالجبس. كما أن هناك علاقة ألفة بين البلاص وكافة الأماكن في قرية الدير، حيث يوجد في الحقول وفي المناطق غير الأهلة بالسكان كالمقابر وغيرها ليشرب منه عابرو السيل..

ويستخدم البلاص ضمن أدوات الطعم حيث يتم تخزين العسل الأسود الذي يحافظ بدوره على عدم تغير طعم العسل ورائحته لفترة زمنية طويلة. كما يخزن به الجبن القديم، وهو جبن يضاف به قشر البرتقال وقشر الخيار وشرش الجبن ليستعمل على المدى البعيد، كما يحافظ على تخزين المقلبات من المخللات، ويحافظ عليها من الفساد وبقائها لمدة طويلة.

استخدام البلاص في التشكيل المعماري

هناك منازل عديدة في المحروسة تعتمد على البلاص في بنائها بشكل رئيسي، بل أن هناك منازل قديمة صنعت من البلايص تعدت عشرات السنين

**عرف عن
البلاص منذ
القدم أنه
خفيف الوزن،
ولذا ظل
محتفظاً
بإمكانياته
في تخزين
المياه
وسهولة
استخدام
السيدات له
وخاصة في
الأماكن التي
لا تصلها
مواسير مياه
صحية**



العمر، وهى بلاصة تُشرب صيوفها منها يوم الصباحية، بعد ما تكون خشت.. عشان تضمن تعيش سعيدة والناس تقول لها إسجين من بطتك».

البلاص وصدقة المياه الجارية

في مجتمع فقير كالمحروسة تتجلى صور صدقة المياه الجارية وذلك في الحوش والقبر والجبانة، حيث ينتشر البلاص المضاف له صنوبر عند مؤخرته في محاولة ليصبح سهلاً في استعماله وحتى لا يحركه من يريد اشرب حيث يثبت على حامل معدني.

بعد قراءتنا لجماليات البلاص ووظيفته نطرح تساؤلاً :

هل سيتراجع البلاص ويختفي؟ أم سيصمد ويستبدل وظيفته التي انتفت؟ أم سيحافظ على هويته أمام المنتجات الأخرى؟ هل سنعيد توظيف البلاص بما يناسب الحياة الحديثة ببيع الشكل وتبديل الوظيفة، حتى لا يندثر شكل آخر من منتجاتنا الشعبية؟

عيوب البناء بالأشكال الفخارية

يعتمد التشييد بهذه الأشكال الفخارية على البناء الأفقي، ولا يصلح الاعتماد عليها في البناء الرأسي، وهو ما يعني استحالة تحمل الأحمال القوية. كما يلزم الصيانة المستمرة لهذه المنازل نظراً لتأثرها بالأمطار وتهدمها في حال تعرضها للسيول.

البلاص والسحر

اقتزن الفخار بالسحر فالاعتقاد السائد هو أن أي شكل طيني يُمكن استعماله في السحر أو تم التدوين عليه بما يريده صاحبه، وبالتالي ظل هذا الاعتقاد السائد لدى الفخرانية، حيث أنهم يعتقدون أنه في حال بيعهم لأي قطعة طينية تم تشكيلها ولم تحرق سيتم انكسارها بالسحر عليها. وهو ما ينعكس بالضرر على الفخاراني الذي شكل تلك القطعة إما بالمرض أو بالعجز الكامل (الشلل) أو (النحس) بغلق فآخوته، ويرجع هذا الاعتقاد إلى المصري القديم حين كان السحر يتم بتدوين المرغوب فيه على قطعة طينية ثم تحرق لتصبح فخاراً ويتم إلقاؤها في النهر، وهي بذلك لا تبلى ولا تمحى، وتصيب صاحبها طوال الحياة.

البلاص والزواج

هناك نوع من البلايص يطبق عليه بطة العروسة وهو أحد أنواع البلايص الذي يصنع خصيصاً للعروس، له أربعة مقابض أو أكثر كانت العروس تشتريه ضمن حاجاتها قبل زفافها لتستخدمه في الصباحية عند زيارة الأم والأصدقاء. ويعتبر رمزا من رموز الخير والسعادة. تحكي زوجة لمزارع في الدير الغربي «كل واحدة ليها بطتها تشيلها طون

الهوامش

(4) رمضان السيد. تاريخ مصر القديمة، الجزء الأول، القاهرة، هيئة الآثار المصرية، 1988م.

(5) أسعد نديم. فنون وحرف تقليدية من القاهرة، القاهرة: العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة، 1998م.

ماجستير، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون بالقاهرة، 2005م.

(3) المجلس القومي للإنتاج والشؤون الاقتصادية، الثروة السياحية في قنا والأقصر، القاهرة، 1987م.

(1) عبد الغني الشال. الفخار الشعبي في مصر، مجلة عالم الفكر العدد الرابع المجلد السادس، يناير/ فبراير / مارس، 1976م.

(2) إيمان مهران. الفخار الشعبي دراسة ميدانية في مدينة قنا بصعيد مصر، أطروحة

الحلي والزينة

في الثقافة العربية والشعبية

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي - كاتب من مصر

لعله من المفارقات التاريخية أن نعرف أن الرجل في المجتمعات البدائية كان أكثر اهتماماً بالزينة والتحلي من المرأة من أجل جلب نظر المرأة والتقرب إليها بينما لم تكن المرأة تهتم بزینتها مثل الرجل مكتفية بما وهبها الله من صفات أنوثة مغرية، ولكن الأمور تغيرت بعد ظهور المجتمعات الإنسانية في فجر التاريخ فأخذ الاثنان الرجل والمرأة كل منهما يهتم بزینته. فمند بداية العصور الحجرية كان الحلي يتخذ من الأحجار والعظام والخرز ونحوها، فمن عظام الحيوانات والطيور وفقار الأسماك صنع ما يشبه العقود والأساور والخواتم وذلك لوفرة هذه المواد وسهولة حفرها ونظمها واتخاذها حلية، كما استخدمت الأحجار في تلك العصور لصناعة بعض أنواع الحلي، إذا كانت الأحجار تنقب بعد تنعيمها وقبل صقلها إما من جانب أو جانبيين متقابلين. ثم تنظم على خيوط تصنع أحياناً من ألياف النباتات أو شعر بعض الحيوانات.



ورد ذكرها في إحدى قصائد حسان بن ثابت في قوله:

**ابناء جفنة عند قبر أبيهم
قبر ابن مارية الكريم المفضل).**

والعقد، والقلادة، والخاليل، والشَّكَل (جمعها أشكال، حلية صغيرة تعلقها الجواري في شعورهن من لؤلؤ أو فضة) والوشاح (اشتهر الوشاح في العصر الجاهلي ونسب إلى الطائف، فقد كان يصنع من آدم حمر طائفة. تخرن وتشد بالحرير، وتنظم بالجواهر، ويفصل بينه بالخرن وتحترمه الجارية على ثوب خفيف يمتد بين عاتقها وخصرها)

ولما جاء الإسلام لم ينكر على المرأة المسلمة التزين، ولكنه وضع له حدوداً أهمها الاعتدال وعدم التبرج، فاهتمت الشريعة الإسلامية السمحاء الغراء بهذه الأمور وتعاملت معها تعاملًا جدياً ونظمتها تنظيمًا راقياً يصون كرامة الإنسان ويبعده عن مواطن الفحش والابتذال.

قال تعالى: «فليس عليهن جناح أن يضعن ثيابهن غير متبرجات بزينة» (النور: 60)

و«ولا يبدین زینتهن إلا لبعولتهن أو آبائهن» (النور: 31)

و«ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن» (النور: 31)

كما وعد الله المؤمنين في الدار الآخرة بالنعيم المقيم، «إن الله يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جنات تجري من تحتها الأنهار يحلون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤاً ولباسهم فيها حرير» (الحج: 23)

ولم تختلف الحلي في عصر الخلفاء الراشدين وبداية العصر الأموي كثيراً عنها في العصر الجاهلي إلا أنها أخذت تزداد تنوعاً وأشكالاً في أواخر العصر الأموي، ثم بلغت الذروة في العصر العباسي لتواكب ما بلغته الدولة الإسلامية من ازدهار وثراء وترف، ونتيجة لانتقال فنون الصياغة التخريرية، والحفر، والترصيع، إلى بلاد العرب بسبب انصهار الحضارات القائمة آنذاك

وقد أظهرت الاكتشافات الأثرية، أن الإنسان قد لبس شكلاً من أشكال الحلي عبر تاريخه الطويل، وهي حقيقة إن دلت على شيء، فإنها تدل على رغبة عميقة متأصلة في النفس البشرية نحو التجميل والتزين وخاصة بين النساء، يستوي في ذلك الغني والفقير، الحضري والبدوي.

وقد اقترنت الحلي منذ عصور ما قبل التاريخ بمعتقدات دينية ومخاوف لا عقلانية من المجهول أو الخفي. لذا فقد تحلى القدماء بالتمائم ظناً منهم أنها تدفع عنهم سخط الألهة وسوء الطالع، لاعتقادهم أن التمامم تمتلك قوى سحرية خارقة. ولا تزال حتى اليوم بعض القبائل البدائية في إفريقيا وأمريكا اللاتينية تترزين بأنواع شتى من هذه التمامم مما يؤكد بعمق ما تعنيه الحلي للإنسان، ومع التقدم الحضاري والفكري اختلفت النظرة إلى الحلي والمجوهرات. فعدا عن كونها تبرز الخصائص الجمالية لدى المرء، وتضفي عليه الرونق والبهاء، فإنها أيضاً تعتبر ثروة أو كنزاً يدخر لقابل الأيام. ومن هنا نجد تفسيراً لتهافت النساء على اقتناء النفيس من المجوهرات والحلي، بيد أنه إذا قيس ما تقتنيه المرأة اليوم من المصاغ بما كانت تقتنيه امرأة الأمس، نجد البون شاسعاً. فقد غنيت المرأة في الماضي عناية شديدة بالحصول على الحلي والمجوهرات، تشهد على ذلك الكنوز التي وجدت في مقابر المصريين القدماء والفرس وفي بلاد ما بين النهرين وفي بلاد العرب.

والعرب كنيرهم من الأمم القديمة كلّفوا بارتداء الحلي المصنوعة من الذهب، والفضة، والزجاج، والعاج، واللؤلؤ، والجزع، وهو خرز يمانى ذو خطوط سود وبيض، بل والخشب، والحجارة، والنسيج، والأصناف البحرية.

فلقد استعملت المرأة العربية في العصر الجاهلي لكل موضع من جسمها زينة وحلية ولبسة مخصوصة، فقد كانت المرأة العربية في الجاهلية وصدر الإسلام تترزين بالقرط (روي أن أم الحارث الأعرج من ملوك الغساسنة كانت تكنى بمارية ذات القرطين إذ اشتهرت بهما، وهي التي

بفضل الفتوحات الإسلامية.

أورد الثعالبي في مؤلفه القيم «فقه اللغة وسر العربية» أسماء الحلي الشائعة التي كانت تلبسها نساء العرب في عصره، حيث قال:

«الشنف والقرط والرعة للأذن، والوقف والقلب والسوار للمعصم، والدملج للعضد، والجبيرة للساعد، والقلادة والمخنقة للعنق، والمرسلة للصدر، والخاتم للأصبع والخلخال والخدمة للرجل، والفتح لأصابع الرجل»

ومع اتساع رقعة الدولة الإسلامية في العصر العباسي امتلأت خزائن الدولة بالأموال، فقد كانت تحمل إليها حمول الذهب والفضة من أطراف الأرض، فازداد الثراء، ومعه بلغت الحياة الاجتماعية أوجها، وطبيعي أن ينعكس ذلك الثراء على أنماط الحياة من دور مزخرفة، وفرش وثيرة، وثياب أنيقة، ومطاعم ومشارب من كل لون، وأدوات زينة بلغ التفنن فيها حداً يفوق الخيال. وبالعالم النساء في زينتهن وأناقتهن. وخاصة في قصور الخلفاء والأمراء والوزراء وغيرهم، فكان يرقن في الثياب الحريرية ويختلن في الحلي والجواهر متخذات منها تيجاناً وأقراطاً وخلاخيل وعقوداً وقلائد، وقد ينظمنها علي شعورهن أو على عصائبهن، كما فعلت عليّة بنت المهدي التي كان بها عيب في جبينها، فأحدثت بذلك زياً فريداً قلده نساء عصرها.

هذا وفي العصور اللاحقة دخلت عناصر جديدة إلى فن صياغة الحلي، يبدو ذلك جلياً في القلائد المرصعة بالجواهر، والأكاليل والتيجان البالغة الإتقان التي لا تزال النساء في الأردن وسوريا ولبنان، وخاصة في جبل العرب، يرتدينها، ففي الأعراس في المناطق البعيدة عن المدن تُشاهد البدويات والقرويات في كرنفال رائع وهن يلبسن حليهن المتنوعة من مفرق الرأس إلى أخص القدم، كالأقراط الفضية الطويلة التي تضفر بالشعر والعصائب والمناويل التي تتدلي منها الجنيهات الذهبية والقطع النقدية، والأكاليل ذات الأطواق الملبسة بالفصوص الملونة، والعقود الضيقة الدقيقة الصنع، والزنابير الفضية النادرة،

والخلاخيل والحجول والقراميل وغيرها.

يزيد على ذلك عند البدو أن جميع هذه الحلي تنتهي أطرافها بأجراس أو قطع نقدية تاريخية وتصنع في العادة من الفضة وذات معان رمزية سمتها البساطة التي لا تخلو أحياناً من غلو في الزخرفة، وليس هناك من تفسير للأجراس (الزيرير) التي تتدلي من أطراف الحلي سوى أنها تصدر رنيناً موسيقياً متناغماً يقطع سكون الصحراء، ويبدد وحشة المهامه والمقازات التي يقطعها البدو في غدوهم ورواحهم. فالبدوي، بصورة عامة يلجأ إلى الحداء والغناء وهو يطوي اليد من مكان إلى آخر ليشعر بالأنس، فليس غريباً إذن أن تستعوض المرأة البدوية بالأجراس عن الغناء. لأن رنين الأجراس ووسواس الحلي يؤنس وحشتها ويبدد مخاوفها وهي تجوب الفياقي.

ولقد حفل تاريخنا العربي والإسلامي باهتمام متميز بموضوع الزينة والحلي وألفت في هذا الموضوع كتب كثيرة وذكرت أسماء أدوات الزينة والحلي وطريقة صنعها ولبسها واستعمالها في معظم كتب التراث من أدب ولغة وشعر وترددت مسمياتها على ألسنة الشعراء والنحويين والرواة والفقه والعلماء.

وهذه قائمة ببعض عناوين كتب الحلي وأدوات الزينة في التراث العرب والإسلامي.

- كتاب الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي، وصفة الغواصين والتجار- ليحيى بن ماسويه (ت: 243هـ)، وكتاب الحلي لمحمد بن جعفر القزاز (ت: 412هـ)، كتاب الذخائر والتحف لابن الزبير، نخبة الدهر في أحوال الجواهر لابن الألفاني، وكتاب التلخيص في معرفة الأشياء لأبي هلال العسكري وكتاب الجماهر في معرفة الجواهر للبيريوني، والجماهر في معرفة الجواهر للغزالي، وكتاب فخر المشط على المرأة لابن الشاه الظاهري، وكتاب الحلي - مجهول المؤلف - رسالة في الأحجار والخرز - مجهول المؤلف - رسالة في الأحجار الكريمة لأبي قانيوس، الدرّة البيضاء في صناعة الياقوتة الحمراء - مجهول المؤلف - رسالة في المعادن - مجهول المؤلف -

**وقد اقترنت
الحلي منذ
عصور ما
قبل التاريخ
بمعتقدات
دينية
ومخاوف لا
عقلانية من
المجهول أو
الخفي. لذا
فقد تحلى
القديما
بالتماثيل ظناً
منهم أنها
تدراً عنهم
سخط الآلهة
وسوء الطالع**



تاج

القطن تشدها المرأة على جبينها وتربطها من الخلف وتعلق بها الخرزات.

النظم:

النظام عند العرب هو كل شيء منطوم بخيط، وهو أبسط أنواع الحلي لأنها تعمل باليد، وتتنوع مادة الخرز، والنظم من الأحجار والقواقع إلى اللؤلؤ والمرجان والعقيق. ويتكون من خيط أو خيطين من اللؤلؤ يربط على الجبهة أو يشد على الشعر.

الأمشاط الذهبية:

أمشاط ذهبية تثبت في الشعر كحلية إما على جانب الجبهة أو على الجانبين معا وتمسك الشعر وتزين بصف أو صفين من الأحجار الكريمة.

الزنانير:

تصنع من القماش أو الجلد وتشد على الطره «الغرة» يحيط بالرأس مثل العصاية، ويزين إما بالكتابة عليه بماء الذهب أو يرصع بالأحجار الكريمة.

الشكل:

الشكل (جمعها أشكال، حلية صغيرة تعلقها الجوارى في شعورهن من لؤلؤ أو فضة) يقول ذو الرمة:

سَمِعْتُ من صَلَاصِلِ الْأَشْكَالِ
وَالشُّدْرِ وَالْفَرَائِدِ الْعَالِي.

أزهار الأفكار في خواص الأحجار للتيفاشي، قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار لأحمد المغربي.

الحلي:

هو اسم جامع لكل ما يتحلى به من مصنوعات المعدن أو الحجر سواء كان كريما نفيسا أو عاديا رخيصا ويلبسه الإنسان - الرجل والمرأة - على أي جزء من جسمه للزينة أو التجميل منظوما بخيط أو بدون خيط.

فالحلي أو الحلي، كما ورد في لسان العرب، هو كل ما تزين به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة، وفي ذلك يقول الشاعر:

كَأَنَّهَا مِنْ حُسْنِ وَشَارَةِ
وَالْحَلِيِّ حَلِي التَّبَرِّ وَالْحِجَارَةِ
مَدْفَعٌ مَيْتَاءَ إِلَى قَرَارِهِ.

ويقول الجوهري في الصحاح: الحلي حلي المرأة، وجمعه حلي، وحلية السيف جمعها حلي.

ويقال حليت المرأة أو تحلت أي لبست حليا أو اتخذته، يقول ذو الرمة:

أَنَاةً، كَانَ المَرْطُ حِينَ تَلَوُّهُ
عَلَى دَغْصَةِ غُرَاءٍ مِنْ عَجَمِ الرَّمْلِ
أَسِيلُهُ مُسْتَنِّ الوِشَاحِينَ قَانِي
بِأَطْرَافِهَا الحَنَاءِ فِي سَبِطِ طُفْلِ
وَحَلِيِّ الشَّوَى مِنْهَا إِذَا حَلَيْتَ بِهِ
عَلَى قَصَبَاتٍ لَا شَخَاتٍ وَلَا عُصَلٍ
مِنَ الْمُشْرِقَاتِ البَيْضِ فِي غَيْرِ مُرْهَةٍ
دَوَاتِ الشَّفَاهِ اللَّعْسَ وَالْأَعْيُنِ النَجَلِ.

زينة الرأس والشعر:

التاج (الإكليل):

هو عصاية ذات ألوان زاهية تنسج من الحرير أو الكتان أو القطن وترصع بالمجوهرات كالذهب واللؤلؤ والياقوت تعصب بها المرأة رأسها للزينة بحيث تقع على جبينها أو تتدلى عليه.

العصاية:

قطعة ملونة من قماش الحرير أو الكتان أو



قلادة

الطوق :

حلية من ذهب أو فضة تطوق به المرأة عنقها وجمعه (أطواق) وقد شاع وكثر لبس الأطواق في العصور العباسية مع شيوع وكثرة الغنى والترف. يقول الأعشى:

يوم تُبدي لنا قُنَيْلَةً عَنْ
جيد مليح يَزِينُهُ الْأَطْوَاقُ.
وما زال الطوق مستعملاً عند النساء العربيات حتى اليوم وإن اختلف اسمه وصفته بعض الشيء

القلادة :

ما جعل في العنق يكون للإنسان والفرس والكلب والبدنة التي تهدي ونحوها. وجاء في القاموس المحيط أن القلادة ما جعل في العنق من الحلي. وهي خيط ينظم فيه اللؤلؤ والياقوت والزبرجد وقطع من الذهب ويعقد حول الرقبة والقلادة أطول من المختقة وجمعها قلائد وهي شائعة عند نساء اليوم، والقلادة هي (العقد) وهي أهم حلية تزين بها المرأة جيدها وصدرها، يقول الشاعر الجاهلي- قيس بن الخطيم- واصفاً جيد حبيبته الشبيه بجيد الريم وقد توقد عليه

(الشذر هو: اللؤلؤ الصغير، والفرائد: اللآلئ الثمينة.)

حلية الجيد (الرقبة) والصدر . المختقة:

هي قلادة من الدر واللؤلؤ أو من الخرّز بألوانه المختلفة تلبسها المرأة على المختق (الرقبة) أي موضع الخناق وجمعها (مخانق) وسميت بهذا الاسم لأنها تختق الرقبة أي تلتصق بها ، وجاء في الصحاح وفي لسان العرب أن المختقة من القلادة وذكر الثعالبي أنها حلي للعنق.

وقد ذكر المختقة والمخانق في كثير من أشعار العرب فهذه هند بنت عتبة بن ربيعة تحرض قومها على الثبات في معركة أحد قائلة :

نحن بنات طارق
نمشي على النمارق
الدر في المخانق
والمسك في المفارق
إن تقبلوا نعانق
وأن تدبروا نفارق
فـراق غير وامق

ولم تختلف
الحلي في
عصر الخلفاء
الراشدين
وبداية العصر
الأموي
كثيراً عنها
في العصر
الجاهلي إلا
أنها أخذت
ترداد تنوعاً
وأشكالاً في
أواخر العصر
الأموي، ثم
بلغت الذروة
في العصر
العباسي



قرط



العقد

وتقول شاعرة أندلسية عن تلك النزعة المتأصلة في النفس نحو التزين رغم ما تتمتع به من جمال:

أَزَيِّنُ بِالْعُقُودِ وَإِنَّ نَحْرِي
أَزَيِّنُ لِلْعُقُودِ مِنَ الْعُقُودِ.
ويقول عنتره بعد وصف مسهب لعيلة:

شَكَ نَحْرَهَا مِنْ عَقْدِهَا مُنْظَلَمًا
قَوَا حَرَبًا مِنْ ذَلِكَ النُّحْرِ وَالْعَقْدِ.
المرسلة:

هي قلادة طويلة تقع على الصدر وقيل القلادة فيها الخرز وغيرها. وتتكون من خيط طويل تنظم فيه أحجار كريمة أو غيرها، وتتدلى فوق ثوب أو دراعة المرأة وتصل إلى بطنها، وتسميها كتب التراث المسباح أو المرسل.

السَّحَاب:

السحاب: قلادة تتخذ من قرنفل، وسك، ومحب، ليس فيها من اللؤلؤ والجوهر شيء،

الياقوت المفصل بحبات الزبرجد.

وجيد كجيد الرئم صافى يزينه
توقد ياقوت وفصل زبرجد.
أما النابغة الذبياني فيصف جيد حبيبته وقد تزين بقلادة من الدر والياقوت الذي يفصل بينهما اللؤلؤ والزبرجد:

بالدر والياقوت زين نحرها
ومفصل من لؤلؤ وزبرجد.
النظم (العقد):

النظام عند العرب هو كل شيء منظم بخيط، وهو أبسط أنواع الحلي لأنها تعمل باليد، وتتنوع مادة الخرز، والنظم من الأحجار والقواقع إلى اللؤلؤ والمرجان والعقيق وفي ذلك يقول النابغة الذبياني:

أخذ العذاري عقدها فنظمه
من لؤلؤ متتابع متسردا.

أقراط ، وقى الحديث عن أبي هريرة قال «قال النبي صلى الله عليه وسلم» (... ما يمنع إحداكن أن تصنع قرطين من الفضة ثم تصفرهما بالزعفران). ويطلق على ما يعلق بالأذن من قرط ونحوه الرعثة.

يقول الشاعر العربي :

**وبانت تمج المسك في غادة
بعيدة مهوى القرط صامته الحجل**
(بعيدة مهوى القرط: طويلة الرقبة)

والقرط قطعة من الحلي تعلق في شحمة الأذن، ويقال للدرة التي تعلق في الأذن قرط، وللنومة من الفضة قرط.

الشغاب:

أقراط مخروطية الشكل مائلة الطول.

الفتور:

أقراط اسطوانية الشكل مزخرفة بنقوش على هيئة أشكال نباتية وهندسية تعلق على الأذن.

الشنف:

ما يلبس في أعلى الأذن (القرط يلبس في أسفلها) وفي القاموس المحيط أن الشنف هو ما علق في أعلى الأذن أما ما علق في أسفلها فقرط، وفي الصحاح أنه القرط الأعلى، وجمع الشنف أشناف وشنوف⁽¹³⁾. وهو مصاغ من الذهب أو الفضة يوضع بأعلى الأذن بعد ثقبها ومن (شنف الأذن) استعملت العرب في كلامها: الكلمة الماثورة (فلان يشنف أذننا بحديثه أو بغناؤه)

يقول الشاعر العربي:

**وبياض وجهك لم تحل أسرار
مثل الوذيلة أو كشنف الأنضر.**

حلية الأنف:

الزميم:

مصغر زميم وزميم مصغر زمام ، وهي حلقة من الذهب تضعها المرأة على جانب أنفها بعد ثقبه وقد تزينها بالشذر الأزرق وجاء اسم الزميم من



الشغاب

جاء في لسان العرب: «السخاب: كل قلادة كانت ذات جوهر أو لم تكن» وذكر صاحب الصحاح «الجوهري» بأن السخاب تلبسها صبيان العرب وذكر قول المتنبي:

**عفا عنهم وأطلقهم صغاراً
وفي أعناق أكثرهم سخاب.**

الزرا:

قرص مقعر من الذهب الخالص يربط بخيط وتتقلده المرأة على صدرها.

وقد غلب على العرب الإشارة إلى النساء يتسميتهن ذوات العقود والأطواق، فهذا أبو العتاهية بعد أن حبسه هارون الرشيد لتصوفه أمره بالتغزل، فقال في زوجته:

**هي حَظِي قَدْ اقْتَصَرْتُ عَلَيْهَا
مِنْ ذَوَاتِ الْعُقُودِ وَالْأَطْوَاقِ.**

حلية الأذنين:

القرط:

نوع من حلي الأذن يعلق في شحمة الأذن، وهو مصاغ من الذهب أو الفضة بأشكال متنوعة تعلقه المرأة في شحمة الأذن بعد ثقبها والجمع

الخصر، والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف،
وبلجام حصائه، وبثوبيه. والوشاح: السيف»
(السيف واللجام والثوب أقرب إلى المجاز)

يقول الحارس بن خالد :

خمصانة قلق موشحها
رُؤدُ الشباب علا بها عظم.
وقال ذو الرمة :

عجزاء مكورة خمصانة قلق
عنها الوشاح وتم الجسم والقصب.
ويكثر الشعراء من ربط الوشاح في الخصر
بالخلخال في القدم، حيث يصلصل الوشاح
ويصمت الخلخال، امتلاء في الساق الريان
يمنع الخلخال من الحركة والتصويت وانضمام
في الموشح (الخصر) يقلق الوشاح ويحركه
فتضطرب أحجاره فيصلصل، ومنه نسيج أو جلد
عريض تشد المرأة بين عاتقها وكشحيها أدواراً
أدواراً. والوشاح كلة حلي النساء كما جاء في
اللسان لابن منظور.

الكرس:

الكرس مفرد المثنى - كرسان - ففي لسان
العرب الكرس « لقلائد المضموم بعضها إلى
بعض»، ويقال قلادة ذات كرسين وذات أكراس
ثلاثة إذا ضمت بعضها إلى بعض. والكرسان:
وشاح مزدوج.

يقول الشاعر:

أرقت لطيف زارني في المجاسد
وأكراس در فصلت بالفرائض.

المناطق:

المناطق: الأحزمة المصنوعة من الذهب
والفضة. مكونة من نطاق معدني مقسم إلى جامات
زخرفية هندسية الشكل مرصعة بالجواهر الكريمة
تتوسطه طرة وله قفل يفتحه.

البريم:

البريم: خيطان أحمر وأبيض مزينان بالجواهر
يشد على الوسط ويعقد.



الزمام

الزمام وهو الحبل الذي يربط بخزامه أنف البعير.

الفريدة:

(مصغر فردة) وهي قرص صغير من الذهب
أو الفضة في وسطها شذرة زرقاء تضعها نساء
البادية على جانب الأنف للزينة.

الخزامة:

وهي حلقة كبيرة من الذهب أكبر من حلقة
الزيميم تضعها المرأة البدوية في جزيرة العرب
على جانب أنفها فتدلى على الشفة العليا للمرأة.

حلية الخصر:

الوشاح :

الوشاح كما ورد في المعجم الوسيط :«خيطان
من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف
أحدهما على الآخر» وهو أيضاً «نسيج عريض
يرصع بالجواهر ، وتشده المرأة بين عاتقها
وكشحيها» وفي لسان العرب:«الوشاح والأشاح
على البدل..كله حلي النساء خيطان من لؤلؤ
وجوهر منظومان يخالف بينهما، معطوف أحدهما
على الآخر ،تتوشح المرأة به» وفي الصحاح:
«الوشاح ينسج من أديم عريض، وتشده المرأة
بين عاتقها وكشحيها- والوشاح حزام يربط به



السوار

فوعظهن وأمرهن أن يتصدقن فجعلت المرأة تلقي القلب والخص .

المجاول أو المفاريد:

أساور نحيفة ناعمة من الذهب أو الفضة تُحلى بها المرأة البدوية ذراعها، سميت بـ«المجاول» لأنها تتجول على الذراع، والواحد (مجول) وسميت بالمفاريد لأنها مُقرّدة عن بعضها والواحد (مقرّد).

الخصر:

خرز من المرجان أو الياقوت أو اللؤلؤ تنظم في خيط تلبسه المرأة البدوية على معصمها والجمع خصور: والخصور هي قلائد المعاصم.

الوقف:

سوار من عاج وفي فقه اللغة أن الوقف للمعصم، وفي لسان العرب أن « موقف المرأة يداها وعيناها وما لا يد لها من إظهاره ، ويقال للمرأة إنها حسنة الموقفين أي الوجه والقدم».

حلية اليدين :

السوار :

أشهر أنواع الحلي التي تحلت بها المرأة على مر العصور صنعت قديما من العاج أو العظام أو الزجاج ثم أصبحت تصنع من المعدن (حديداً وذهباً وقضة) وقد تُحلى المرأة بالسوار كلا ذراعيها أو أحدهما (أعلى الذراع، حول المعصم) في لسان العرب السوار: حلية كالطوق تلبسه المرأة في زندها. وفي فقه اللغة - أن السوار للمعصم وفي لسان العرب ذكر ابن منظور السوار تحت مادة سور وقال أنه يجمع على أسورة وأساور وأساور. وفي القرآن الكريم «يحلون فيها من أساور من ذهب» (فاطر) والأساور مازالت ملبوسة في معاصم نساء العرب في عصرنا الحالي، يقول الشاعر العربي واصفا طريقة لبس السوار من قبل امرأة مترفة أخذت تلوي أصابع كفها الممتلئة المخضبة لتدخلها في السوار حتى يستقر في النهاية على معصمها .

وألوت بكف في سوار يزينا

بنان كهذاب الدمقس المقتل.

المقتول :

سوار من الذهب أو الفضة مقتول (مبروم) ليكون غليظا تلبسه المرأة على معصمها وجمعه مفاتل.

الخصوة:

سوار عريض من الذهب أو الفضة خال من أي حجارة كريمة، فهو ذهب خالص أو فضة خالصة تضعه المرأة البدوية على معصمها، والجمع (خُوص).

القلب:

القلب من الأسورة، وهي سوار المرأة وفي القاموس المحيط - القلب سوار المرأة غير ملوي أو ما كان مقتولا من طاق واحد لا من طاقين.

وفي الحديث عن ابن عباس قال خرج النبي صلى الله عليه وسلم يوم عيد فصلى ركعتين لم يصل قبل ولا بعد ثم مال على النساء ومعه بلال

ولقد حفل

تاريخنا

العربي

والإسلامي

باهتمام

بتميز

بموضوع

الزينة والحلي

وألفت في

هذا الموضوع

كتب كثيرة

وذكرت

أسماء أدوات

الزينة والحلي

وطريقة

صنعها

ولبسها

واستعمالها

في معظم

كتب التراث

الدملج :

الدملج وجمعها دمالج حلي كالسوار غير مكتمل يلبس في العضد، وفي فقه اللغة للثعالبي أن الدملج للعضد.

يقول عنترة بن شداد معتنياً بذكر الحلي التي كانت تزين بها عبلة:

بَارِضٌ تَرْدَى الْمَاءُ مِنْ هَضْبَاتِهَا
فَأَصْبَحَ فِيهَا نُبْنُهَا يَتَوَهَّجُ
أَرَاعِي نَجْوَمَ اللَّيْلِ وَهِيَ كَانَهَا
قَوَارِيرَ فِيهَا زُبُّقٌ يَنْرَجِرُ
وَتَحْتِي مِنْهَا سَاعِدٌ فِيهِ دُمْلَجٌ
مُضِيٌّ وَقَوْفِي آخِرُ فِيهِ دُمْلَجٌ.
ويقول الشاعر :

(والبيض في أعضادها الدمالج).

حلية الأصابع:**الخاتم:**

ذكر الثعالبي أنه حلي لإصبع وهي حلقة من الذهب أو الفضة تزين بقص من اللؤلؤ أو العقيق أو الشذر أو الياقوت وإذا لم يكن في هذه الحلقة فص فتسمى (فتخة) وتضع النساء الخواتم والفتحات في أصابع اليدين والقدمين.



الدملج

حلية الساعد :**الجبيرة :**

هي حلية للساعد وفي لسان العرب أن الجبيرة هي الأسورة من الذهب والفضة .

يقول الأعشى :-

فَأَرْتَكِ كَفَا فِي الْخَضَا
بِ وَمَعْصَمَا مِثْلَ الْجَبَارَةِ
(وجمعها الجبائر)

حلية العضد :**المشخص:**

سوار من الذهب أو الفضة ملتق، يرأسين كبيرين متخالقين تلبسه المرأة البدوية على عضدها، وأطلق عليه هذا الاسم لكونه سواراً مهيباً لضخامته جميل المنظر، يقال: رجل شَخَصَ، أي مهيب الطلعة جميل المنظر.



الخلخال

الفتخة:

من الذهب أو الفضة ينتهي طرفاها بثومتين كبيرتين وتلبسه المرأة في أسفل ساقها.

ويقول الشاعر :

(براقة الجيد صموت الخلخل)

ويقول آخر واصفا امرأة ريانة ممثلة بيضاء بحمرة :

من فتاة كأنها قرن الشمس

ضاق عنها دمالج وحجول.

وآخر يصف ساقى حبيبته الممتلئتين وصلصة جلا جل حجليها عندما تتثنى أمامه مثل عود الخيزران.

وساقان مار اللحم مورا عليها

إلى منتهى خلخالها المتصلصل.

ويقول ابن مطروح:

إذا ما اشتهى الخلخال أخبار قرطها

فيا حسن ما تُملِي عليه الغدائر.

ويقول زيد الخيل:

هي حلقة تلبس في الأصابع كالخاتم لا فص فيها والجمع فتخ وفتوخ وفتخات ذكر صاحب القاموس المحيط أن الفتخة خاتم كبير يكون في أصابع اليد والرجل أو حلقة من فضة كالخاتم لا فص فيها.

المحابس:

خواتم معدن سميكة تلبس في الخنصر والبنصر، منها نوع يوضع في قمته قص وآخر بدون قص ومنها الزردة: وهي محابس بدون قص في مقدمتها مربع أو مستطيل من الذهب يحفر عليه اسم شخص أو ترسم عليه وردة أو غيرهما ومنهم من ينقشها بالميناء أو تصاغ حفرًا بدون ميناء.

حلية الرجلين :

الخلخل والخلخال أو الحجول :

الجمع الخلاخيل والحجول، حلقة متينة غليظة

الخلاخيل على السليم مما لا يُفقق ولا يبرأ إلا به.
وقال النابغة الذبياني:

قَبْتُ كَأَنِّي سَاوَرْتُني ضُئِيلَةً
مِنَ الرَّقْشِ فِي أُنْيَابِهَا السَّمِ نَاقِعِ
يُسَهِّدُ مِنْ لَيْلِ التَّمَامِ سَلِيمُهَا
لَحَلِّي النِّسَاءِ فِي يَدَيْهِ قَعَاقُعُ.
(ساورته: التفتت حول معصمه كالإسورة)
(الرقش: جمع أرقش، و رقشاء من الحيات :
المنقط بسواد وبياض) (ليل التمام: أطول ليلة في
السنة، أو كل ليلة مؤرقة)

المسكة:

المسك الأسورة والخلاخيل من القرون
والعاج.
الخدمة:

سير يشد في رسغ البعير وبه سمى الخلخال
خدمة لأنه ربما كان سيورا يركب فيه الذهب
والفضة والجمع خدمة وخدام وفي لسان العرب:
أنها الخلخال.

الحلي في الأمثال الشعبية،

- خلاخل والبلاء من الداخل.
- اللي عندها الحلي تتحلى واللي عندها القمل تتقل.
- خواتم ترصف في أصابع تقرف.
- خواتم مليحة في أيد قبيحة.



الخلخال

أَيُّمَ يَكُونُ النُّعْلُ مِنْهُ ضَجِيعَهُ
كَمَا عُلِّقْتُ فَوْقَ السَّلِيمِ الْخَلَاخِلُ.
(الأيام: الحية) (السليم: اللديغ، سمي بذلك تفاؤلاً)
وكانوا يرون أن تعليق الحلي، وخشخشة

المراجع

1- إسماعيل بن حماد الجوهري
نصاح طبعة القاهرة تحقيق أحمد
بن عبد العفور عطا - ص 183 .

2- أبن منظور، لسان العرب دار
صادري بيروت 1981م الجزء الثالث
ص 49

3- انغوروز أنادي - القاموس المحيط
بيروت 1985م، دار الجيل الجزء
الرابع ص 201 .

4- انثعالي - فقه اللغة - الجزء
الثالث ص 111 . دار المعارف 1976م.

5- سذن السائى بشرح السيوطي

بيروت دار الفكر العربي الجزء الثامن
ص 79 .

6- سليمان نصر الله - محلة قافلة
الزيت ذو الحجة 1399هـ ص 24-28 .

7- أحمد بن محارب الطفيري - الزينة
والحلي أيام زمان - محلة الكويت
العدد 212 ص 19 .

8- سلوى المغربي، الحلي قديما في
الكويت ط1 - الكويت مركز البحوث و
الدراسات الكويتية، 2004 م ص 106 .

9- د. سليمان العطار - الموشحات

الاندلسية - الهيئة العامة لقصور
الثقافة، الدراسات الشعبية 2003م ص
20.

10- رحمة بنت عواد السناني، حُسي
المرأة في الجزيرة العربية القديمة
، محلة الدارة العدد الرابع شوال
1429هـ السنة الرابعة والثلاثين ص
159 .

11- الأبيات الشعرية، من قراءات
مختارة ومجمعة أضيفت إلي المقال
علي عدة مراحل أثناء تنوينه الذي
استغرق عدة سنوات أخذ خلالها
المقال أشكال عدة حتى استقر علي
هذا النحو.

الجولة الاستطلاعية الأولى

من أغاني المهد
في البحرين

بزة الباطني

كاتبة من الكويت

الأغاني التي يعرضها هذا المقال هي ثمرات قليلة من حصاد الجولة الاستطلاعية الأولى لجمع أغاني المهد في البحرين التي قمت بها بناء على تكليف من مجلة الثقافة الشعبية والتي استمرت من 5 إلى 16 نوفمبر 2008. سعدت بهذا التكليف الذي جاء كتقدير أعترز به لجهودي في جمع وتدوين وتوظيف واستلهام التراث الشعبي الذي بدأت في وطني الأم الكويت والذي أتمنى أن يمتد ليشمل أوطاني الأخرى من دول مجلس التعاون والوطن العربي.

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وأداء حركي

حرف وصناعات

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء



خرجت منها بوعود ومواعيد إلا أن الوقت القصير المحدود لم يسمح لي القيام بزيارات أكثر.

إحدى الزيارات المثمرة التي جاءت عن طريق الصدفة أو المحاولات العفوية كانت من طرف السائق الشاب الذي صاحبني خلال هذه الفترة الأخ جميل عبدالرسول سلمان. تحدثت إليه عن المهمة فحدد لي موعداً للالتقاء بعائلته من منطقة بو صبيع وتولت زوجته السيدة سناء العصفور مهمة الباحثة المساعدة لتحفيز الرواة وحثهم على التعاون. كانت جلسة فريدة رائعة استمرت لأكثر من أربع ساعات. الرواية السيدة نعيمة أم علي عبدالرسول سلمان سيدة كبيرة السن وكانت في وضع صحي دقيق لا يمكنها معه مغادرة السرير أو التحدث لكنها رغم ذلك انضمت إلينا وشاركتنا وأتحفتنا بأغنيات جميلة جمال روح تلك الأسرة الطيبة وكل أهل البحرين. أما ابنتها السيدة رباب عبدالرسول والتي استضافتني في بيتها فقد غمرتني بحفاوة بالغة وتكرمت بتقديم أغنيات وحكايات وألغاز مما قامت بجمعه كما شاركتنا الجارات اللاتي تجمعن عندها ومنهن السيدة أم مجيد التي قدمت مجموعة من الأغنيات وإن كانت على حياء شديد من جهاز التسجيل ثم صحبتني السيدة سناء العصفور إلى تجمع نسائي آخر في مآتم بو صبيع بعد حفلة زفاف إحدى قريباتها حيث التقيت بأهل السيدة أم سامي وسيدات أخريات من الحضور اللاتي تكرمن بما أمكنهن تذكره في تلك المدة المتاحة والأجواء الاحتفالية. استمرت السيدة سناء العصفور مشكورة بتزويدي بأغنيات قامت بتسجيلها بنفسها مع السيدة أم علي عبدالرسول (أم زوجها) عن طريق إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى جانب إرسال بعض المواد المكتوبة والمسموعة لاحقاً.

أسعدني الحظ أيضاً خلال هذه الزيارة وبمساعدة الباحثة تهاني المريخي من أعضاء فريق العمل في الالتقاء ببعض المهتمين والجامعين المجتهدين الأفراد للتراث الشعبي الذين لم أتعرف عليهم من قبل ومنهم الأستاذ حسين محمد حسين الجمري والذي تفضل مشكوراً بتزويدي ببعض ما قام بجمعه ونسخ ما تم نشره

في اليوم الأول من زيارتي كان هناك اجتماع تعارف تم خلاله تحديد مسار العمل ومناقشة المنهجية والاتفاق على المناطق المرجو تغطيتها وتوزيع نسخ من كتاب (من أغاني المهد في الكويت / بزة الباطني) كنموذج للتدوين والتصنيف ولتفسير وشرح الأغنيات. حضر الاجتماع الأستاذ علي عبدالله خيفة، الدكتورة نور الهدى ياديس وقسم من فريق الجمع الميداني المساعد. تلت هذا الاجتماع اجتماعات أخرى تم فيها توزيع أجهزة تسجيل متطورة على فريق العمل والاطلاع على بعض ما تم جمعه وتبادل الخبرات.

بدايتي الأولى في جمع أغاني المهد كانت عام 1983 ولدت ونمت في الكويت وفي ظروف مختلفة. بدأت مع وضعي لطفلي الأخيرة. كانت أمي رحمها الله معي وكنا نغني وما زلنا أسرة تغني لأطفالها. بدأت بتدوين أغنيات أمي ثم انتقلت للبحث عن مزيد في بيئتي الأقرب وهم الأهل ثم الأصدقاء والجيران حتى اتسعت الدائرة.

البحرين. أهلها، ترابها، بحرها، تاريخها وتراثها جزء لا يتجزأ من تكويني وكياني والمحبة التي أحملها لها وأتبادلها معها ما تزال وستظل تسري في العروق مما يسر لي القيام بالمهمة التي كلفت بها إلا أنني رغم كل شيء كنت زائرة لأداء مهمة في وقت محدود جداً. احترت من أين ومع من أبدأ. كيف أبدأ كان السؤال الأسهل فلي من الخبرة ما يمكن أن أعتمد عليه لكن البحرين رغم صغر مساحتها تضم بيئات ولهجات مختلفة لم أتعرف عليها من قبل وأجهل الطريق إليها.

حظيت بمساعدة من فريق العمل وكنت على موعد بتجمع كبير من عضوات «دار يوكو» وهي دار لرعاية المسنين والمسنات في البحرين إلا أنني كنت بحاجة للمزيد ليشمل البحث معظم البيئات فكان لا بد أن أبدأ لأسلوبي العفوي في العثور على رواة أو من يعرف رواة على استعداد للتعاون وما ترددت في استيقاف عابرين في الطرق أو متنزهين على الشواطئ أو التشبث بمتصلين عن طريق الخطأ بهاتفي النقال لتعريف بالمهمة أو استغلال زيارتي المفترض أن تكون اجتماعية لبعض الأقارب والأصدقاء. كانت محاولات ناجحة

أعضاء فريق البحث الميداني الذين التقيت بهم كانوا جميعاً على قدر كبير من الحماسة والنشاط والجدية في العمل. كنت أتمنى أن يضم فريق العمل أعضاء أكثر ليتم التوازن فيما يتعلق بالمناطق المختلفة المراد تغطيتها حيث أن جميع أفراد الفريق ممن حضروا الاجتماعات ينتمون إلى البيئة القروية وما زال هناك عجز في عدد الباحثين الميدانيين للمناطق الأخرى رغم محاولاتي الحثيثة لتجنيد كثير ممن التقيت بهم أثناء زيارتي لدار يوكو وبعض العائلات في المحرق.

الأغاني التي يضمها هذا البحث هي المجموعة التي جمعتها شخصياً وفردياً فقط خلال هذه الجولة من منطقة المحرق والنويدرات وأبوصيبع. توفر لدي عدد أكبر من الأغنيات عن طريق بعض المواد المكتوبة التي استلمتها من بعض الباحثين المساعدين من خارج فريق العمل ومن بعض الرواة وبعض ما تم نشره وكلها من تراث انقري الشعبي ولذا ارتأيت أن أكتفي بما جمعته شخصياً ليتحقق التوازن في هذا البحث وأرجو أن تسنح الفرصة لنشر كل ما تم جمعه.

حال تواجدي في المملكة المتحدة وقت كتابة هذا البحث اعترضتني صعوبات عدة كعدم المراجع التي أحتاجها من المطبوعات القيمة عن التراث الشعبي في البحرين مما نشره الأصدقاء من الباحثين في البحرين والتي تزخر بها مكتبتي في الكويت لكنني اجتهدت لتحقيق الأغنيات والبحث عن معاني بعض المفردات وتتبع جذورها وتفسير حكاياتها حسب استيعابي الشخصي لها وحسب خبرتي في هذا المجال وبلاستعانة بالقليل من الكتب المطبوعة التي توفرت لي وأخرى مما تم نشره على شبكة الإنترنت والتشاور مع القائمين على مجلة «الثقافة الشعبية» ممثلين بالأستاذ علي عبدالله خليفة الذي أسعفني في تفسير بعض ما أبهم علي من المفردات المحلية.

حرصت في هذا البحث على إضافة نبذة عن مناطق الجمع للتعرف على تأثير جغرافية المنطقة وأصول السكان ومعتقداتهم والمهن التي زاووها عبر التاريخ وإن بصورة مختصرة اعتماداً على أغنيات المهدي وما تعكسه الأغنيات من تقاليد

وإرشادي إلى باحثين آخرين كما تفضل برواية وأداء بعض الأغنيات.

تشرفت بزيارة «دار يوكو» من قبل أثناء مهمة أخرى لي في البحرين في فبراير 2008 وحظيت باستقبال رائع ومتعة التعرف على مسؤولات الدار وأعضائها من نساء ورجال. زيارتي لدار يوكو هذه المرة كانت من أجل الاستفادة من ذلك التجمع الرائع للسيدات من منطقة المحرق لجمع أكبر قدر من أغاني المهدي. لم تخل هذه الزيارة من الحفاوة والتكريم إلا أنها صادفت تلقي الدار خبر وفاة إحدى العضوات. اقترحت تأجيل اللقاء ليوم آخر لكن رغم أجواء الحزن إلا أن عضوات الدار بإشراف من الإدارة الكريمة واللواتي كن في انتظار لقائي معهن أصررن على بقائي واجتهدن في تقديم كل العون وأحلى الأغنيات وهن يرتدين الزي الشعبي وأمامهن وسط الحجرة سرير طفل تقليدي بداخله دمية تمثل طفلاً نائماً. خفف وجودي من حدة الحزن في المكان وخفف تجاوب العضوات من حدة حرجي من ذلك الموقف.

زيارتي لعائلة الباحثة سوسن إسماعيل من منطقة النويدرات كانت زيارة عائلية شعرت بأنني في بيتي وبين أهلي وحظيت بأغنيات مختلفة تماماً مما دل على ثراء تلك المنطقة.

أما زيارتي لعائلة السيد محمد المعراج في البسيتين - المحرق - فمن الزيارات التي كان من المفترض أن تكون عائلية واجتماعية إذ هوبيت خالتي. كانت زيارة قصيرة التقيت بها بالعضوات الجدد في العائلة وأطفالهن إلا أنني خرجت منها بحصيلة لا بأس بها من الأغنيات وإن كنت أطمع بأكثر.

اكتشفت من خلال هذه الجولة القصيرة وتعدد المناطق التي قمت بزيارتها ، خصوبة وغنى البحرين في أغاني المهدي. أدهشني أنه ما زال هناك كثير من الرواة الذين يملكون كنوزاً من هذه الأغنيات و أمتعني استعدادهم للعطاء والتعاون ببساطة وعفوية وسخاء. أعادني ذلك إلى الأوقات السعيدة التي قضيتها في جمع أغاني المهدي في الكويت منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً وعوض حسرتي على فقد كل الرواة والراويات من كبار السن الذين التقيت بهم.



- نبذة عن كل منطقة
- أغاني الهددة أو التنويم
- مفردات من لغة الطفل
- أغاني الصباح
- أغاني الترقيص
- أغاني تدريب الطفل على مهارات معينة
- أغاني العناية بالطفل

اللهجات المحلية في البحرين:

تختلف لهجة أهل المحرق عن لهجة القرى اختلافاً بيناً كما تختلف اللهجات داخل مناطق المحرق و داخل مناطق القرى المختلفة من مكان إلى آخر رغم المسافة القصيرة التي تفصلها. اللهجة البحرانية هي لهجة من لهجات اللغة العربية، يستخدمها أهل مملكة البحرين في المناطق القروية وأهل محافظة القطيف شرق المملكة العربية السعودية.

تنطق اللهجة البحرانية بطريقتين: الطريقة القديمة التقليدية (التي تسمى الحلايلية)، والطريقة الحديثة المستخدمة حالياً، وتنقسم الألفاظ إلى عدة أقسام، منها:

- اللهجة البحرانية العامة المنتشرة في معظم

ومعتقدات. كان لكل منطقة زرتها لهجة مختلفة حاولت قدر الإمكان توضيحها بتشكيل الكلمات مستعينة بالتسجيلات الصوتية مع شرح معاني الكلمات ثم اجتهدت في تفسير الأغنيات حسب المعلومات التي استقيتها من الرواة لكن معظمها اجتهادات شخصية. كما أوردت بعض المعلومات عن اللهجات المحلية المتداولة في البحرين لتتم الاستفادة.

بهزني التشابه الكبير بين أغنيات المهد في البحرين وما يغنى للطفل في الكويت فاستسلمت للرغبة في عرضها دون التعمق في توضيح أوجه التشابه والاختلاف كي لا يتشتت الهدف الأساسي من هذا البحث وهو التعريف بأغاني المهد في البحرين وربما تسنح فرصة أخرى لدراسة مقارنة موسعة. كثير من الأغاني يكاد يتطابق وخاصة أغاني منطقة المحرق. أمتعتني الروايات المختلفة لكثير من الأغاني ذكرت بعضاً منها في هذا البحث للمعرفة وللإستئناس مقاومة رغبة ملحة لأن أذكر كل الروايات إلا أن المجال قد لا يتسع.

يضم هذا البحث:

- لهجات مناطق البحرين

البسيتين و لهجة أهالي حي الحياك في مدينة المحرق، فابناس هناك خليط من المذهبين (السني والشيعة) ولهجتهم واحدة يصعب التمييز بينهما بسبب الاختلاط الاجتماعي هناك وهذه اللهجة ذات طابع محرق محض².

أهم مظاهر اللهجة المحرقية هي البيوتة والإمالة. الإمالة كما عرفها النحويون هي أن تنطق بالفتحة الطويلة (الألف) مائلة نحو الضمة:

مثال صباحك صباحين - صبحك صبحين
- يقلب حرف الكاف (ج) بثلاث نقاط أي (CH) في منطقة المحرق.

مثال: يا لمسعدة ياتج حماتج

- يقلب حرف الجيم (ج) إلى ياء (ي)

مثال جاس- يالس

أغاني التتوييم

الهدهدة: هَدَهْدَه، حَرَكَه كما يُهْدَهْدُ الصبي في المهد. وَهَدَهْدَتِ المرأةُ ابْنَهَا أَي حَرَكَتْهُ لِيَنَامَ، وهي الْهَدَهْدَةُ. وفي الحديث عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أَنَّهُ قَالَ: جَاءَ شَيْطَانٌ فَحَصَلَ بِلَالاً فَجَعَلَ يُهْدَهْدُهُ كَمَا يُهْدَهْدُ الصَّبِيُّ؛ وَذَلِكَ حِينَ نَامَ عَنْ إِيقَاضِهِ الْقَوْمَ لِلصَّلَاةِ. وَالْهَدَهْدَةُ: تحريك الأم ولدها لينام. (لسان العرب- هدد)

تسمى في البحرين أغاني (التهوديد) أو المهوداة ويقال أيضا تهوي عليه أو تلوي عليه.

المهوداة: من التهوديد. قال ابن جَبَلَةَ: التهوديد إترجييع بالصوت في لين. والمهؤد: المطرب الملهي والمهاودة المودعة. والمهاودة: المصالحة والممائلة. (لسان العرب- هود)

تقول الأم :

أهود عليك بالله والله يحرسك

والقلم واللوح والقرآن هو مدرسك

إملولة: مشتقة من لولو Law law وتعني انوم في لغة الطفل. ومنها افعل تلوي عليه أي تلوي الأم على طفلها لينام .
تقول الأم :

قرى ومناطق البحرين وهي قريبة من اللهجة العراقية.

- لهجة أهل جزيرة سترة. وتستخدم في جزيرة سترة وضواحيها فقط، وهي تختلف قليلاً عن اللهجة البحرانية الأم.

- لهجة أهل عالي وبوري وهما وسط بين اللهجة العامة ولهجة أهل سترة ويتميزون بتفخيم الكلمات.

- لهجة أهل العاصمة المنامة ورأس الرمان وهي اللهجة الهادئة وهي الأقرب للهجة القطيف.

- لهجة أهل الدراز¹.

ملاحظات حول اللهجة البحرانية :

- يقلب حرف الكاف(ك) إلى شين (ش) للتأنيث ويسمى ذلك بالشنشنة.

مثال: يالمسعدة جاتش حماتش

- يقلب حرف الذا(ذ) إلى دا(د).

مثال: هذاك - هداك

- يقلب حرف الظاء(ظ) إلى الضاد(ض).

مثال: بحفض الله - بحفض الله

- يقلب حرف القاف(ق) إلى الجيم المصرية أو (G).

مثال: قال - جال أو Gal

- يقلب حرف القاف أيضا إلى جيم (ج).

مثال: صديق - صديج

- تقلب الثاء(ث) إلى فاء(ف).

مثال: ثلاثة - فلاثة

- إضافة نون(ن) إلى بعض كلمات صيغة المخاطبة.

مثال: إنتي - إنتين / أنتم - إنتون

ملاحظات حول اللهجة المحرقية:

اللهجة المحرقية نجدية الأصول و كانت في الخمسينيات ذات طابع خشن تحمل بوضوح النبرات النجدية وخاصة لهجة أهل الرفاع والزلاق وجو وعسكر ولكنها بدأت تلين وترق بعد تمدن المجتمع وارتفاع مستوى المعيشة وزيادة الاتصال المكثف بالبيئات الحضرية العربية والاجنبية. لكن رغم هذه الفروق الواضحة فقد بدأت تظهر لهجة موحدة تجمع الإثنتين يتضح ذلك في لهجة أهل

لولو لولو

لولواش يا يمة هلولو

ترقد بنيتي رقدة هنية

رقدة الغزلان في البرية

إمهاوادة: مشتقة من هووا: Who-wa تعني
أيضا النوم في لغة الطفل ومنها الفعل تهوي عليه.
تقول الأم :

هوا هوا يا لهادي

محمد ساكن الوادي

هوا هوا يا سنادي

لامايي ولا زادي

محمد شفيح العبادي

هوا هوا

هناك كلمات أخرى تستخدم في بداية أغاني
التنويم مثل (هرورو - أهو - هلو):

هرورو هرورو

يا رمان البحرين

بعدك كرورو

ويا رمان البحرين

حصص معا لولو

وأيضا

أهو وليدي أهو

يرقد وليدي وينام

بفضل الله ينام

وبحفظ عيسى وموسى

والنبي عليه أفضل السلام

وأيضا

هلو لو.. هلو لو

نام يا محمد يا صغير

نامت كل العصافير

نام يا نونو يا صغير

نامت كل العصافير

إمناخاة: وهي عند أهل المحرق ويبدو أنها
تحريف (المناغة) وتطلق على كل ما يغنى للطفل.

بعض مفردات لغة الطفل قبل السنة الثالثة:

دادا: الطفل الصغير

إمبو أو إمبواه : الماء

أووف: الطعام وخاصة الأرز

نانا: الطعام المحلى أو الحلويات

كخ: الشيء القذر تستخدم لنهي الطفل عن تذوقه

وع: الشيء القذر لنهي الطفل عن لمسها

دودو: الجرح المؤلم ، الإصابة أو المرض

أح: لنهي الطفل عن الاقتراب من الأشياء الخطرة

كالنار أو الأدوات الحادة مثلا.

أح دودو: للتحذير مما يمكن أن يضر

باح: اختفاء الشيء أو عدم وجوده

عطا: أعطني

أووأوو: الشيء المخيف

هداهدا: المشي

نيني: الثوب الجديد أو التنظيف

عاعا: فضلات الجسد (الخروج)

تيتي: الطيور المنزلية (الدجاج ، البط)

إعداد الطفل للنوم: يلف الطفل جيدا بالقماط

ويسمى (المهاد) وهو قطعة من القماش

الأبيض على شكل مثلث طول أضلاعه متر

تقريبا. يثبت المهاد بحزام طويل من القماش

ذاته يلف حول جسد الطفل حتى قدميه ويعتقد

أن إحكام لف الطفل بتلك الطريقة يساعد على

تقويم عظامه وتهدئته أثناء النوم حيث يعيق

ذلك حركة ذراعيه وساقيه اللاإرادية التي قد

تقلق نومه كما تحميه من البرد في الشتاء.

تختار الأقمشة القطنية لفصل الصيف وأقمشة

أكثر سماكة للشتاء ومنها ما يسمى (الفيلة)

أو كما يطلق عليه في مصر (الكستور).

تنويم الطفل : تتربع الأم على الأرض وتضع

الطفل على حجرها راقدا على أحد جانبيه ثم

تبدأ بالغناء وهي تربت على كتفه أو على ظهره

بخفة ويسمى ذلك (التدبيخ) أو تجلس الأم

بالنظر إليها أو يحاول مد ذراعيه للإمساك بها.

أغاني التنويم

تتميز أغاني تنويم الطفل بأحانها الرتيبة المتكررة التي تساعد الطفل على الاسترخاء والنوم وتنقسم إلى عدة أقسام منها :

أغاني الذكر : وهي الأغاني التي يُذكر فيها الله سبحانه وتعالى وأسماء الحسنى والملائكة والرسل والصالحين وسور القرآن الكريم لتحسين الطفل من الشيطان والعيون الحارة الحاسدة والأعداء من أقارب وغرباء.

أغاني الشكوى: وفيها تعبر الأم عن أحزانها من قسوة الأهل والزمن والظروف.

أغاني الحب: وفيها تعبر الأم عن محبتها للطفل أو لزوجها الغائب.

أغاني مستمدة من الحكايات الشعبية: وهي أبيات من الشعر وردت في بعض الحكايات الشعبية وهي عادة أبيات حزينة.

أغاني من منطقة البديع:

قرية أبو صبيح

تقع أبو صبيح في ضواحي عاصمة مملكة البحرين - المنامة - في منطقة ما يعرف بقرى خط شارع البديع (شمال الشاخورة وشمال شرق مقابة)، ويمر هذا الشارع بها من جهة الشمال حيث تمتد على مسافة حوالي كيلومترين بين دوار (أبو صبيح - كرانة) وما بعد دوار (الشاخورة - جنوسان) للقادمين من جهة المنامة، وتقع في الجهة الشمالية من جزيرة البحرين على خطوط التقسيم الطولي والعرضي (30'50 شرقاً، 26'13 شمالاً)، وهي من اإناحية الإدارية تتبع للمحافظة الشمالية وتتكون من 3 أحياء (الفريق الشرقي، الفريق الوسطي ((الشمالي والجنوبي))، الفريق الغربي) و4 مجمعات سكنية، وتضم عدداً من المساجد والمآتم والمؤسسات. يبلغ عدد سكان المنطقة ما يقدر بـ4000 نسمة. تحتوي هذه المنطقة على أرض زراعية خصبة وعلى عدد من عيون الماء الطبيعية يصل إلى العشرات

ممدة ساقبها وتضع الطفل عليهما بحيث يكون رأسه عند قدميها ثم تقوم بأرجحة الساقين إلى اليمين واليسار وحين ينام الطفل ينقل إلى سريريه وأحياناً تضع الأم طفلها في السرير مباشرة بعد إرضاعه وتمهيدته (لفه بالمهاد) ثم تهز السرير وهي تغني له حتى ينام.

أنواع أسرة الطفل :

المنز: وهو سرير هزاز مصنوع من جريد النخل ترتكز قاعدته الأمامية والخلفية على غصنين مقوسين من الجريد فيتمايل السرير عند هزه.

المنز في دول مجلس التعاون الأخرى عبارة عن صندوق من الخشب يعلق في سقف البيت أو غصن شجرة.

الكاروكة: وهو سرير مصنوع من الخشب الفاخر تزينه عادة النقوش المحفورة و المرايا الصغيرة ويكون الصندوق معلقاً بين عمودين خشبيين تصلهما عارضة خشبية فيكون كالأرجوحة.

الحبلين: وهو عبارة عن قطعة من القماش موصل طرفاها بحبلين يعلقان في سقف الحجرة مثل الHammock ورد ذكره في أغنية من أغاني المهد من الكويت:

أهزك بالحبلين والله يارك

نبيين حوريين يا عيني تحت خدارك

الخدار: وهو غطاء ينشر على سرير الطفل ويسمى أحياناً (كلة) لحمايته من الحشرات وحجب النور ويكون عادة من التور أو القطن حتى لا يحجب الهواء عن الطفل ولا الرؤية عن الأم.

اليوامع: يعلق على المنز والكاروكة زينة ملهية للطفل تسمى (يوامع) أي جوامع ومفردها (يامعة) أو (جامعة). (اليامعة) أصلاً حقيية من الجلد على شكل مثلث كان يحفظ في داخلها الطلاسم أو الآيات القرآنية للحماية من الشرور تلبس كعقد حول الرقبة أو حول الزند. اليوامع في سرير الطفل هي مجموعة من الأقمشة الملونة تخاط على شكل مثلثات متصلة بخيط طويل تتدلى منها مثلثات أصغر أو حبات من الخرز ينتهي الطفل

تواى العمران والمساكن في المنطقة على مر العصور بسبب غنى المنطقة بالعيون والمياه العذبة والأرض الخصبة ، وكان يوجد بها عيون تضاهي أشهر وأقوى العيون في البحرين مثل عين السوق وعين زامل (توجد في مزرعة عربية) وعين الصبخة (وراء مجمع المنصور) والعينين الأخيرتين (زامل والصبخة) لم تكونا في الوقت القريب في قوة وشهرة العيون الأخرى، لكن سبب ذكرهما على حسب ما يقول الرواة أنه قبل حوالي 1350 سنة، أي في عهد الأمويين قام الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان أثناء قضائه على إحدى الثورات في الجزيرة بطمس 7 عيون في البحرين وسدها سدا نهائيا ومن ضمنها العينان المذكورتان. ومن أشهر العيون التي تم طمسها في ذلك الوقت هي (عين السجور) في منطقة الدراز والتي تقول بعض الروايات أنهم حاولوا سدها بالصخور لكن لم يفلحوا في ذلك لشدة قوة تدفق الينابيع ، فأشاروا على قائد الجيش باستخدام أكياس مملوءة بنوى التمر فقام بذلك وأفلح في سد الينابيع ولو إلى حين، لكن الأهالي قاموا باستخراج هذه العيون مرة أخرى لكنها لم تعد لقوتها وتدفقها السابق .

شهدت منطقة أبو صبيح في الفترة التي امتدت لعدة قرون وانتهت قبل مائة سنة الأخيرة تطورا من ناحية ازدياد رقعتها وعمرانها وعدد سكانها ، فقد كانت لفترة أكبر تجمع سكاني على مستوى المنطقة، والأهم من ذلك فقد كانت منطقة أبو صبيح منارة للعلم والعلماء وقد ازدهر العلم والأدب في القرية حتى أن بعض الرواة يقول أنه وصل في إحدى الفترات لوجود ما يقارب الـ 40 عالما في وقت واحد، وأنه عندما يأتي وقت الصلاة فإن كل عالم يطلب من الآخر أن يتقدم للصلاة ، وفي النهاية يختارون الأكبر سنا ليؤمهم في الصلاة. يروى أن مقبرة أبو صبيح تحتوي على قبور ما يقارب الـ 70 فقيها وخاصة في مسجد الشيخ على (الوسطى)، في جانب مسجد (أبو عنقود) الذي كان مدرسة وحوزة علمية يتم تدارس العلوم والمعارف فيها (لهذا السبب أصبح هذان المسجدان متجاورين) ويقال أن مسجد أبو عنقود سمي بهذا الاسم لأنهم وجدوا فيه عنقودا طازجا من العنب لم يكن في أوانه أو فصل زراعته، حيث أنهم

مما جعل بيوتها محفوفة بالنخيل والمزارع التي تشكل الغالبية من مساحتها ، ومؤخرا اندثرت كل العيون ومعظم المزارع من القرية لعدة أسباب وعوامل منها طبيعية ومنها بشرية. السيدات اللاتي التقيت بهن من قرية بوصييع روين لي حكايات كثيرة عن تلك الأيام وعن جودة منتجات تلك المنطقة من خضار وخاصة الطماطم والخيار والبطيخ التي ما زال طعمها اللذيذ عالقا في الأذهان والأفواه وهن يأسفن لاندثار تلك الحرفة. كما يذكرن حفلات إعداد العريس والعروس للزواج والاعتسال والغناء حول عيون الماء.

كانت الزراعة هي الحرفة الأساسية لأهالي القرية يليها بصورة ثانوية تربية المواشي إلا أنهم اشتهروا بمهن حرفية أخرى من أهمها صناعة النسيج، فقد كانت أبو صبييع وحتى وقت قريب من أشهر قرى البحرين في صناعة النسيج العالي الجودة، وخاصة ما يعرف بالرداء الصبييعي. إلى جانب امتهان بعض الأهالي للتجارة ولبعض الصناعات الحرفية البسيطة التي تعتمد على منتجات سعف النخيل .

هناك حكاية عن سبب تسمية هذه القرية بأبي إصبييع تقول أن الحاج علي الملقب بأبي صبيع (تصغير للإصبع حيث أن المذكور كان لديه إصبع زائدة في يده) وأصله من قرية جد الحاج ، تراهن مع نفر من قرية الشاخورة على التسابق في النزول عند عين السوق. لكن ما أن أصبح الصباح إلا والحاج علي قد نزل هو وعشيرته عند عين السوق وبنى مسكنا في موقع ما يوجد به الآن بيت المرحوم (سيد علي النجار)، وعرفت هذه المنطقة وهذا التجمع السكاني بمنازل أبي صبيع وحرقت على مر الزمان لتصبح (أبو صبييع). هذه رواية يتناقلها الأبناء عن الأجداد حول سبب التسمية بهذا الاسم لكن لم يثبت بالتحديد تاريخ قيام القرية أو بناء أول منزل بها أو ما شابهه ، حيث أن المنطقة مسكونة منذ مئات بل وآلاف السنين حسب الشواهد الأثرية الموجودة بالمنطقة، لكن ما هو ثابت ، ومن خلال التسمية حينما تمر في كتب السير والأعلام ، فإن عمر تسمية أبو صبييع لا يقل عن 500 سنة هجرية على الأقل.



سابقاً لم يكونوا يستوردون الفاكهة والخضار ، بل كانوا يزرعونها في أرض البحرين الخصبة الطيبة.

أغاني الذكر:

لا إله إلا الله دُوم³

كل ساعة وكل يوم

لا إله إلا الله دُوم

كثر الصلاة ويا الصوم

لا إله إلا الله صليت

عن عين جارة البيت

لا إله إلا الله ومنشره

عن عين رَيَال ومرة

لا إله إلا الله رايح

عن عين الجاي والرايح

لا إله إلا الله تحرسه

في منامه وليلة عرسه

الراوية احجية أم علي عبدالرسول سلمان

لا إله إلا الله صليت

عن عين عذرا في البيت⁴

لا إله إلا الله وناشره

عن عين ريال ومرة

عن عين مغرس وعروس

وعن عين طولات لضرؤس⁵

الراوية احجية أم علي عبدالرسول سلمان

تحصن الأم طفلها بذكر الله وتوحيده بيحميه
من العين والحسد ويعتقد أن عين البنت العذراء

عبدالرسول سلمان

عُوْذُ عَلَيْكَ بِاللّٰهِ وَالنَّبِيِّ جَارِكَ (أَوْ أَهْوَدُ
عَلَيْكَ بِاللّٰهِ)

وَالْقَلَمُ وَاللُّوحُ وَالْقُرْآنُ فِي دِيَارِكَ

عُوْذُ عَلَيْكَ بِاللّٰهِ وَالنَّبِيِّ يُحْرَسُكَ (أَوْ أَهْوَدُ
عَلَيْكَ بِاللّٰهِ)

وَالْقَلَمُ وَاللُّوحُ وَالْقُرْآنُ هُوَ مُدْرَسُكَ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تعود الأم إبتها بالله سبحانه وتعالى وتحصنه
باسمه وبإسم الرسول صلى الله عليه وسلم
وتدعو أن يشب عالما بدينه. المراد باللوح هو
اللوح المسطور أي اللوح المحفوظ المذكور في
القرآن وقد كتب الله فيه مقادير الخلق، قبل أن
يخلق السماوات والأرض. كل الأشياء مكتوبة في
اللوح المحفوظ الذي أمر الله القلم فكتب فيه كل ما
هو كائن إلى يوم القيامة. وذكر أن القلم هو ثالث
ما خلق بعد الماء والعرش.

صلوا على المصطفى

وصلوا على الهادي

صلوا على النبي

بنوره تارس¹² الوادي

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

صلوا على المصطفى

صلوا على المختار

صلوا على من بنى قبة

في أرض طيبة دار¹³

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

صلوا على المصطفى

وصلوا على الهادي

صلوا على من قبته

في أرض بغداد¹⁴

تصيب بالحسد لأنها تتمنى أن يكون لها زوج
وطفل و المتزوجون حديثا يعتقد بأن عيونهم
حارة لتشوقهما للأولاد وربما يعتقد أن من لهن
أسنان طويلة لهن قدرة قوية على الإصابة بالحسد
مثلما التحصن ممن له عيون زرق وأسنان فرق أو
كما يعتقد بأن الأعور نزال. أي يصيب بالعين.

لا إله إلا الله إئتو⁵

تحرسه وتدوم عموم⁶

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

لا إله إلا الله قول⁷

والصلاة على الرسول

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

إلا إله إلا الله

دفع البلا⁸ بذكر الله

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

عوذتك بالله وياسين⁹ أو عوذ بالله

عن عيون الشياطين

عوذتك بالله ورسول الله

عن عين ما تذكر الله

عوذتك بالله والنبي

عن عين الغريب والأجنبي

عوذتك بالله ونبيه

عن عين كل شئمة¹⁰

عوذتك بالله

عن عين خديق الله

عوذتك بالله ونبيه

عن عين صبي وبني¹¹

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان والسيدة رباب

هذه الأغنية تشبه الأغنية السابقة إلا أن الحبيب هنا هو أحد الأئمة أو من آل البيت. نقاؤه في قلبه هو كالحج بالنسبة لها ولن يصرفها عنه أحد مهما بالغوا في تعذيبها.

أَحْبَبُكُمْ حِينَ وَأَنْسَى حِينَ وَأُذْكَرُ حِينَ
وما زادني في مَحَبَّتِكُمْ سِوَى التَّمَحُّينِ²¹
أَحْبَبُكُمْ كَثُرَ مَا تَحْمَلُ فُرُوحُ²² اللُّوْزِ
وَكَثُرَ مَا تَحْمَلُ الْخِشْبَانُ²³ هَيْلٌ وَجُورُ

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان

محمد يا جَبْرَتِي²⁴
ومريم يا غَاتِي²⁵
يا فوقِ كُلِّ دَخْلِي²⁶
يا فوقِ كُلِّ الْمَحْزَاتِي²⁷
محمد يا جَبْرَتِي
تبني عَلَيَّ سَوْرَ
بَيْتِكَ عَمَارَهُ وَسَيْفِكَ عَالِدَهُ²⁸ مَشْهُورُ
محمد يا جبرتي يا نورَ عَيْنِيهِ
محمد يا خاتم المُولُوجِ بَايْدِيهِ

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان
تخاطب الأم إبتها في هذه الأغنية لكنها أيضا تذكر إبتها ويمكن أن يكرر إسم الطفل الواحد أو يذكر أخوه أو أخته وتناديه (يا جبرتي) أي من يجبر ويطيّب خاطرهما ويغنيهما إن أصابتهما فاقة (يا غاتي) أي سيدي وهي كلمة للتدليل وتعبر عن التقدير تستخدم كثيرا في العراق ثم تذكر ما تتمنى أن يقدمه لها حين يكبر وهو أن يبني لها بيتا آمنا وتدعو أن يكون بيته عامرا وسيفه مشهورا على أعدائه غالبا لهم دائما فهو نور عينيها وقريب ملاصق بروحها كالخاتم حول إصبعها.

حبيبي يا قَمَرٌ وحبيبي يا شَمْسُ
حبيبي يا هَالالَ هَلْ لَيْلَةُ عِرْسُ

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان

يا ناسَ صَلُّوا عَلَي سَيِّدِي رَسُولَ اللَّهِ
سَيِّدِي مُحَمَّدٍ وَسَادَاتِي رِجَالَ اللَّهِ
مَنْ شَكَّ فِي دِينِهِمْ كَافِرٌ لَعْنَةُ اللَّهِ

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان

أغاني الحب والشكوى:

صَبَّحْتُ مَا صَبَّحَ مَسِيَّتُ مَا رَدُّوا
عقارب السود من غيرانهم ردوا
وعقارب الرَّمْلِ حِينَ يَلْدَغُ الْوَاحِدُ¹⁵
عند الْمُقَابِلِ صَدِيقُ¹⁶ وَفِي الْقَفَا جَاوِدُ
صَبَّحَكَ بِالْخَيْرِ بِاللَّيْلِ مُشْمَلُ¹⁷ وَرَايُ
يا سَيْسَبَانَ الْعَقْلُ يَا عَنَبَرُ الْفَايُحُ

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان

هذه الأغنية من أغاني الحب والشكوى تشكو فيها ذلك الإنسان الذي تحبه لكنه لا يرد التحية لا في صباح ولا مساء ولا تستجيب لها إلا العقارب السوداء في جحورها وربما المقصود بها المنافقون ممن حوّلها الذين يلتقونها لقاء الأحبة لكن يطعنون بها في غيابها ورغم ذلك تستمر في تحية ذلك الإنسان الذي سلب عقلها وهو يبتعد ليبقى ريحه عالقا في الأجواء كريخ العنبر الفواح.

هَلُولُو هَلُولُو

صَبَّحْتُ مَا صَبَّحُوا

مَسِيَّتُ مَا رَدُّوا

عقارب السود من غيرانهم ضَجُّوا

عقارب الرَّمْلِ حَيَّ يَزُومُهُ حَيَّ¹⁸

عندي مُقَابِلَ حَبِيبِي فِي قُبَّتِهِ حَيَّ¹⁹

ما أغيب عنهم لو في العِزْرِ²⁰ يَرْمُونِي

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان

هنا تدعو على من حرمها من حبيبها أن يحرم من الدنيا وأن يمرض وتشتد حسرته ومرضه وأن لا يجدوا له دواء إلا عندها بتحرمه منه.

ولهذه الأغنية روايات أخرى:

لي صويحبني في المعلم كنت أنا وياه
جارت عليه الأعادي واحرموني إياه
يعل اللي حرمني ولفي ينحرم دنياه
ويطيح وجعان وعندي ينعتون ادواه
لا انعت ولا ادواي واقول الرب لا شافاه³⁵

هذه الأغنية تشبه أغنية من أغاني المهدي في الكويت:

لولواه يمة لولو
يا ملا عيني لولو
يمة رابعت واحد
وصارت ربعتة خرقة
رابعت ثاني ولا خلى ولا بقى
رابعت ثالث وصارت ربعتي وياه
اللي حرمني من وليفي يحترم دنياه
واطلب من الله يحترم جنته ورضاه
ويطيح ميهود وعندي ينعتون دواه
وسحن وداوي وأقول للرب لا يشفاه³⁶

تشتكي الأم في الأغنية الكويتية من سوء حظها في الزواج. حياتها مع زوجها الأول كانت تعيسة أما زوجها الثاني فلم يترك عملاً سيئاً لم يبق به وربما يكون قد استولى على أموالها وممتلكاتها أو تزوج عليها. أما الثالث فقد وجدت معه كل السعادة والحياة الطيبة إلا أن هناك من تدخل يفسد عليها حياتها ويفرق بينها وبين زوجها الذي أحبها وأحبته وهي هنا تدعو على من حرمها من وليفها وزوجها وتتمنى له الموت وأن يحرمه الله من رضوانه ورضاه وجنته وأن يصيبه المرض وأن يكون دواؤه الوحيد عندها لتمنعه عنه وتزيد ذلك بدعائها ألا يشفيه الله أبداً.



الراوية السيدة أم فريد

حبيبي بليلتي جينا لقبلكم²⁹
وليلة السبت عنا وش³⁰ عداكم³¹
غبتوا عن القلب وحاشا القلب ينساكم
حياكم الله وحيا الله محيّاكم
يا طيبين اللبن في الزين³² مخلصكم³³

الراوية الحجة أم علي عبدالرسول سلمان
تخاطب الحبيبة حبيبها وتشبّهه بالقمر والشمس والهلال الذي أطل في ليلة فرح. وقت بوعدها بلقائه لكنه لم يذكر ولم يحضر إلا أنها لم تنسه في غيابه فتحييه في البعد وتذكر طيب أصله ومنبته ومرباه وجماله.

وصويحبي³⁴ يمه في المعلم كنت أنا وياه
قالوا علي عداي واحرموني إياه
عسى من حرمني حبيبي يحترم دنياه
ويموت حسره وعندي ينعتون إدواه

الراوية الحجة أم علي عبدالرسول سلمان
الحبيبة كانت رفيقة حبيبها عند المعلم (الكتاب) وشى بهما الأعداء فحرمت من رؤيته ولقائه وهي

ومن عافنا عَفْناه ولا عليك بَلْزامي⁴⁸

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان
هذه الأبيات من حكاية شعبية عن امرأة كانت
واثقة من وفاء زوجها لها وكانت تعيش سعيدة
هائلة حتى يكتشف أخوها خيانة زوجها بها
فيغضب ويذهب لبيت أخته فيجدها نائمة وقت
النضح في فيء حوش دارها كعادة النساء
الهائيات المدلللات ليخبرها بأفعال زوجها ويقسم
بكرم أصله أن لا يترك أخته ضحية لذلك الزوج
الخائن فتطلب منه أخته أن لا يحزن ولا يبتس
بظنه أنه قد تسبب في هدم حياتها الزوجية ولا
حاجة له أن يلزم أو يجبر زوجها على تطليقها
لأنها ستفارقه بإرادتها.

هذه الحكاية تشبه حكاية كويتية إلا أن من
يكتشف خيانة الزوج فيها هو الأب ويقول:

نامي يا مسعدة بفي الضحي نامي

ريلج تغير ولقي سوق الغلا حامي

وان جنت أنا أبوج وضمام الأيتامي

لا عاد شملج وشمل النذل يلتامي⁴⁹

أغاني الترقيص:

ترقيص الطفل هو حمله بوضع يد تحت
مؤخرته والأخرى خلف ظهره وهزه إلى الأسفل
والأعلى في الشهور الثلاثة الأولى أو إسناده من
الإبطين بيقف وقدماه على بطن الأم بعد الشهر
الثالث والرابع فتلاحظ الأم أن الطفل يدفع
بقدميه ليحاول القفز وهي تغني له . في الأشهر
التالية إن كان الطفل قادراً على الجلوس فيترك
جالساً وتغني له الأم وتصفق ليتعلم التصفيق
وتحرك الذراعين بعد تعلمه الوقوف يترك
ليرقص منفرداً.

أهم ما يميز أغنيات الترقيص هو الألبان
السريعة المرحّة والفرق الواضح بين أغاني
البنات والأولاد كما يذكر فيها كثيراً إسم
الطفل في بداية الأغنية كما تذكر فيها بعض
الصفات التي يتميز بها كونه بشرة أو

وضوئحي ما بغاني وإيش³⁷ أسوي فيه

لا هو بغاني ولا ني قادر أنسيه

وحبيبي زود البطح من لبه³⁸

وحبيبي راح لكني أنا أحبه

الراويّة الحجة أم علي عبدالرسول سلمان
تشكي امرأة في هذه الأغنية من حبيبها
الذي لا يبادلها المحبة والذي زاد من عناده لها
كما يزيد زارع البطيخ محصوله من إعادة زرع
الحبوب التي بداخله أي (زاد الطين بلة) بهجره لها
وابتعاده لكنها ما زالت تحبه وتذكره.

يا ليتني والحُب في بستان

والخوخ والرمان بأيدينا

يا ليتني والحُب فوق فراش

وزوليه³⁹ أم ألفين⁴⁰ تغطينا

أو زولية أم لكين⁴¹ تغطينا

وماي وقعدة الحلوين يسلينا

.....وصعدت ليه فوق

وملعون أبو من جا يؤعينا⁴²

الراويّة سيدة أم مجيد

تحلم المرأة في هذه الأغنية بلقاء غرامي مع
حبيبها وسط بستان وهما يستمتعان بالزمان
والخوخ ثم تحلم بأن يضمهما سرير واحد وأن
يغطيها غطاء فاخر وقربهما ماء عذب يتبادلان
الأحاديث المسلية وتلعن من يحاول أن يفسد
عليهما تلك الخلوة الطيبة.

أغاني من الحكايات الشعبية:

نامي بفي⁴³ الضحي يا مسعدة⁴⁴ نامي

ريلج تغير وتبع سوق الغلا⁴⁵ الحامي

وان جنت⁴⁶ أنا خوج⁴⁷ من نسل لكرامي

لا عاد شملج وشمل النذل يلتامي

يا خوي إن طاب طبنّا

وَالْبَسَ وَزَارَ⁵⁷ مُشْخَبُطُ⁵⁸

حَتَّى تُصِيرَ حُلِيَّو⁵⁹

الراوية السيدة أم سامي العصفور

هذه الأغنية ليس لها علاقة بابنت أو الولد لكنها من الأغنيات الهزلية التي كانت تردد قديما فتغنيها الأم لطفلها لترقيصه وللتسلية. تحكي الأبيات عن رجل اسمه عباس يعيش في عريش مقابل جهة الشمال جدران العريش من الجريد والسعف لا تحجب الصوت وسمع الناس صوت النقود ورنه خلاخيل زوجته وأصواتهما وهما يتحاوران. عباس أعد نقوده واستعد للذهاب للمنامة لأداء عمل وحين ركب حماره اشترطت عليه زوجته أن يغير ثيابه ويرتدي إزارا ملونا وعمامة ليصبح حسن المظهر فيكون أكثر إقناعا.

اللِّي مَا يَقُولُ لِكَ يَا عَيْنِي

يَعْمَى مِنْ إِنْثَنَيْنِي⁶⁰

اللِّي مَا يَقُولُ لِكَ مَرْحَبَا

مَا عَاشَ فِي بَيْتِهِ رُبَا⁶¹

الراوية السيدة أم سامي العصفور

تشبه هذه الأغنية أغنية أخرى من أغاني المهد في الكويت:

اللِّي مَا يَقُولُ لِكَ يَا عَيْنِي

تَعْمَى مِنَ الثَّنَيْنِ

وَيَمُوتُ رِيلَ صَبَاها وَيَكْثُرُ عَلَيْهِ الدِّينُ

وَاللِّي مَا يَقُولُ لِكَ يَا شُكْرَ

لَا عَاشَ فِي حَيْهَا ذَكَرَ

غَيْرَ الْعِيُوزِ وَبَنْتِهَا

وَالشَّايِبَ مَحْنَى الظَّهْرِ⁶²

أَمِي وَحَبَابِيهَا⁶³

وَكُلِّ الْخَيْرِ صَابِيهَا

تَاكُلْ وَتَحْشُ⁶⁴

عَدُوَّتِهَا⁶⁵ مِنَ الشَّبَاكْ

تقاطيعه أوحالة أهله انمادية ومركز الوالدين بين الأهل أوفي القبيلة. تعكس أغاني الترقيص كثيرا من العادات والتقاليد المتعلقة بدورة الحياة الاجتماعية.

أغاني الصباح

صَبَاحِكَ صَبَاحِينَ

صَبَاحُ الْكُحْلِ بِالْعَيْنِ

صَبَاحُ النَّاسِ مَرَّةً

وَصَبَاحِكَ أَلْفَ وَأَثْنِينَ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

تحيي الأم طفلها وتخبره أن صباحه يعد بصباحين عندها وإن حيت الناس مرة فستحييه أكثر من ألف مرة.

صَبَاحِكَ صَبَاحُكَ

لَوْلِي الْبَحْرُ مِصْبَاحُكَ

وَالْبَيْتُ مَا يَنْدُكَ

وَلَا يَسْمَعُ صَبَاحُكَ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وهي تصبح عليه وتتمنى أن تكون حبات سبخته حين يكبر من اللؤلؤ.

أغاني مشتركة للبنات والأولاد

كَيْسُ رُبَابِي⁵⁰ فِي الْمَخَابِي⁵¹

وُطْنَةُ حَيُول⁵²

عَرِيْشُ⁵³ مُقَابِلِ الشَّمَالِ

إِسْمَعْ يَا بَلْبُول⁵⁴

عَبَّاسُ سَاقِ حُمَارَتِهِ

يَبْغِي الْمَنَامَةَ⁵⁵

شَرَطْتُ عَلَيْهِ مَرِيَّتَهُ⁵⁶

حَذَلِكِ إِعْمَامَهُ

كما تتميز بذكر الأب فهو الذخر والسند والأمن والأمان. البنت أقرب للأم لكن محبتها عادة أكبر للأب كما أن مشاعر الأب نحو ابنته أعمق وأعمق منها نحو الولد كما أن الأب يدلل ابنته بشكل مختلف كما تدلل الأم ابنتها وتخطبه كالحبيب.

سَلَامَتَهَا تَدُومُ
قَمَرٌ بَيْنَ النُّجُومِ

الراوية رباب عبدالرسول

سَلَامَتَهَا تَلَالِي⁷⁰
قَمَرٌ بِأَوَّلِ لِيَالِي

الراوية رباب عبدالرسول

هَلُو هَلُو هَلَّتْهَا
وَالْغَالِيَةِ عِنْدَ عَمَّتْهَا

جَابُوا⁷¹ سَمَكَ خُطْبَتِهَا (يَا بَاوَا سَلَّةَ قُفْلَتِهَا)
وَدُوهُ⁷² لُجَدَّتْهَا⁷³
قَالَتْ أَنَا مَا أُرِيدُهُ
رُدُّوهُ لُمَّةً⁷⁴ تَزِيدُهُ

الراوية اسيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد والسيدة أم جعفر

البنت في هذه الأغنية عزيزة غالية عند عمتها وهي أم الزوج يحضرون هدية زواجها حسب تقاليد الزواج في القرى⁷⁵ وهي عبارة عن مرحلة سمك وتعني سلة سمك ومرحلة خبز يقدمها الزوج لأم العروس بعد الزفاف إلا أن جدتها تطلب أن تعاد الهدية لأم الزوج لتزيد الكمية.

هَلُو هَلُو هَلَّتْهَا
وَالْغَالِيَةِ جَدَّتْهَا
جَابُوا سَمَكَ خُطْبَتِهَا
وَدُوهُ لِعَمَّتْهَا
قَالَتْ أَنَا مَا أُرِيدُهُ
رُدُّوهُ لَأُمِّهَا تَزِيدُهُ

إِعْوِيْنَاتُهَا⁶⁶ تَبِجُ⁶⁷

الراوي حسين محمد حسين أجمري

تغني الأم لابنتها وتتمنى أن تنال كل الخير هي وبناتها مستقبلاً وأن تغبط ضررتها بما يدللها به زوجها. الحبايب هن دائماً بنات أما العدو فهي غالباً الضرة في الأدب الشعبي لدول مجلس التعاون.

يَا دُوِيَّه⁶⁸ يَا دُوَا⁶⁹
صَارَ حُبِّي وَاسْتَوَى
وَلَا إِحْتَاجَ إِلَى دُوَا

الراوي: حسين محمد حسين أجمري

تخاطب الأم في هذه الأغنية الدواء وتقول له أن طفها حبيبها قد تحسنت صحته وكبر دون أن يحتاج إلى دواء. نقول في الأمثال في من لا يرجى شفاؤه أو المشكلة التي ليس لها حل (لا دوا ولا دوية).

يَا دُوِيَّه صِيرِي زَيْنَ
حَمْرِي لِي الْخَذَيْنَ
مَتْنِي لِي الْفُخْذَيْنَ

الراوي حسين محمد حسين أجمري

تطلب الأم من الدواء أن يكون نافعا لا يشفي فقط ولكن يضفي البهاء والرونق على وجه طفلها ويعمل على تسمينه وامتلائه.

يَا دُوِيَّه شَبَّشْبِي
فِي بَطْنِيَّة هَالصَّبِي
وَالصَّلَاةُ عَلَى النَّبِيِّ
الْهَاشِمِيِّ الْعَرَبِيِّ

الراوي حسين محمد حسين أجمري

ترجو الأم أن يطيب الدواء في بطن ابنها وتصلي على النبي عليه السلام لتحصنه.

أَغَانِي الْبَنَاتِ:

تتميز أغاني ترقيص البنت بذكر جمال البنت وطيبتها وأهميتها في مساعدة الأم في أعمال البيت

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

هَلُو هَلُو هَلُوها
وإمّن الذهب مَلُوها
إثنا عشر حبشية
خِدام في بيت أبوها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

البنّت في هذه الأغنية من عائلة ثرية عندها
كثير من الحلي الذهبية وتخدمها اثنا عشرة خادمة
من الحبشة.

الغالية دَلَلُوها
والغالية عند أبوها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

لَبَنِيَّة دَلَلُوها
وَشْ ما بَغَتْ عَطُوها
وإمّن الذهب مَلُوها
وكلّه من خير أبوها

الصلاة على نبيها
حجّ وتمدين⁷⁷ أبيها⁷⁸
خاب من يبغض أبيها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

يا حَلِيلُها⁷⁹ واحْلِيلْ
ولندوا بها بالليل
حَزَّة⁸⁰ طلوع القمر
حَزَّة طلعة سهيل⁸¹

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

هذه البنّت ولدت في الليل وتزامنت ولادتها مع
إشراق القمر وطلوع نجم سهيل فجاءت جمية
بهية الطلعة. نجم سهيل هو ألمع نجم في مجموعة

النجوم المكونة لبرج Carina وثاني ألمع نجم
في السماء ليلاً.⁸²

واخلِيلْ⁸³ واخلِيلْ
نَحْطِيحْ⁸⁴ ونَجِيبْ⁸⁵ غَيْرِجْ⁸⁶

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

في هذه الأغنية تتملى الأم بجمال ابنتها
وتعدها بأن لا تنجب غيرها حتى تتزوج كي لا
تتأثر محبتها وإهتمامها بها كي لا تحزن البنّت
بسبب غيرتها من طفل يأتي بعدها.

واخلِيلْ واحْلِيلْ
قَمَره وتمشي بالحوش

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

خَلَفْ جَبْدِي⁸⁷ هالْبَدْره
راحت لمعلم⁸⁸ تقرأ⁸⁹
لاقاها أبوها
شَقْلها⁹⁰ فوق صدره

الراوية السيدة أم سامي العصفور

البنّت الجميلة في هذه الأغنية متعمدة أيضاً
حين عادت من (المعلم) حملها والدها وضمها إلى
صدره من شدة فرحه وغبطته بها.

بُنِيَّة على بُنِيَّة
ولا قعودي بَطال (ولا قعودي بَعْدُ طال)⁹¹
بُنِيَّة تَطْبَحُ الغدا⁹²
وبنية تعاون الجار
وبنية تقول يا بُوي
لِفونا⁹³ اليوم خَطار⁹⁴

ربما عيرت إحداهن هذه الأم بكثرة إنجابها
للبنات فردت عليها تقول أن إنجاب البنات واحدة
تتوالى الأخرى أفضل من عدم الإنجاب كما أن
البنات أكثر فائدة للأم من الأولاد فهن يساعدنها



بشدة ذكائه ولياقته كما أن الأم تخاطب فيها الولد
كالحييب وتعبر عن فرحتها يوم إنجابه وفخرها به
مع تمنيتها أن يكبر ليعمر ابدار والبلد.

الصلاة على النبي

طَلَعَ لِمَدَلُّ يَلْعَبِي

ماهِرُ ما هو غَبِي

الراوية أسيدة رباب عبدالرسول

حبيبي يا حبيبي

ويا مَسْجِي⁹⁶ وطِيبِي

يَعْلُ الْمَسْجُ يَعْدَمُ

ويُدومُ لي حبيبي

الراوية أسيدة رباب عبدالرسول

الولد هنا هو مسك الأم وطيبها لكن تفضل أن

في أعمال البيت مثل الطبخ والاهتمام بالجيران
واستقبال الضيوف.

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

في الكويت تغنى الأغنية ذاتها بهذه الكلمات

بنية على بنية

ولا قعود بطل

بنية تطحن القفة

وبنية تساعد اليار

وبنية تقول يا يمة

لفونا اليوم خطر⁹⁵

أغاني الأولاد:

من مميزات أغاني ترقيص الأولاد هو التركيز
على قوة الولد الذهنية والجسدية فتفخر الأم

يعدم المسك من الدنيا ويبقى ولدها سالما.

بَشَّرْتَنِي الْقَابِلَه

وَقَالَتْ غُلَامٌ

عسى ذِيحُ الْقَابِلَه

تَزُورُ الْإِمَامَ

بشرتني القابله

وقالت ابْنَيْه

ليت ذيحُ القابله

تَقْرُصُهَا حَيَّه

الراوية سيدة أم مجيد

تدعو الأم من شدة فرحتها للقابله التي أشرفت على ولادتها وبشرتها بإنجابها لولد أن تزور قبر الإمام أما التي تبشرها بالبنث فتدعو أن تقرصها حية فتموت.

يَوْمُ قَالُوا لِي غُلَامٌ

إِشْتَدَّ ظَهْرِي وَإِسْتَقَامَ⁹⁷

إِعْزَمُوا الْبَيْبِيَّ⁹⁸

وإدبحوا التيتيه⁹⁹

على سلامة هالغلام

يوم قالوا لي بنيه

أضلموا¹⁰⁰ داري غلييه

يوم قالوا لي بنيه

ضربتني بردييه¹⁰¹

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

هذه أغنية تنافس وإثارة . تغني الأم التي أنجبت ولدا لتغيظ امرأة أخرى أنجبت بنتا في الوقت ذاته وتصف افتخارها بإنجابها للولد وتدعو الأهل لزيارتها وتصدر الأوامر لإعداد وليمة من الدجاج. كان من النادر أكل الدجاج في الماضي ومحظوظ من يمكنه أن يقرض بقطعة منها مما يدل على شدة فرحة الأم . أما الأم التي أنجبت بنتا فقد أظلمت عليها الدار وأصابها الحمي ومن المعروف أن

حمى انقاس من أخطر ما يمكن أن يصيب المرأة بعد الولادة وقد تؤدي بحياتها.

هذه أغنية كانت تردد في كثير من البلدان العربية وبها طابع ومفردات خاصة بكل مجتمع في المدن أو القرى.

ففي الكويت مثلا تردد بالشكل التالي:
أم الولد :

يوم قالوا لي غلام

شد حيلي ثم قام

هلهلوا يا نسوان

ورزوا الصفرية

ويوم قالوا لي بنية

أظلمت داري عليه

إسكتوا يا نسوان

ونزلوا الصفرية

فترد عليها أم البنث :

تستاهل أمك يا ولد

جتلة وطردة من البلد

تستاهل أم الجارية

دجة وغرفة عالية

لا تفرحين يا أم الولد

ناخذه ونخليج خالية¹⁰²

أُمُ الْوَلَدِ خَمَّوْا¹⁰³ لَهَا الْخَوْشُ

وَأُمُ الْبِنْتِ تَتَّبِعُ مَعَ الْهُوشِ¹⁰⁴

جيبوا¹⁰⁵ لَبُو¹⁰⁶ الصَّبِيَّانِ كِرْسِي مِنْ دَهَبٍ

وجيبوا لَبُو الْبَنَاتِ كِرْسِي مِنْ خَشَبٍ

الراوية السيدة أم جعفر

تقول الأغنية إن أم الولد يحمل عنها الآخرون عبئ أعمال البيت لقرتاح ويستعدون لاستضافة الزوار أما أم البنث فيتركونها تسرح بالأبقار والأغنام كما يستحق أبو الولد أن يجلس على

جبدتي ومن وين أجي به

الراوية السيدة جليلة أم سامي العصفور

الجدة هي التي تغني هذه الأغنية لولد إبنيتها
فالحبيبة صفة تطلقها الأم على إبنيتها والبنت على
أمها. تقول الجدة إن هذا الولد هو فلذة كبدها ولا
تعرف من أين تقبله من شدة حبها له.

يا عين عيني هالولد

يا خلف جبدي هالولد

يكبر ويعمر البلد

الراوية أم سامي لعصفور

تدعو الأم أن يطول عمر ولدها وأن يكبر ليعمر
البلد. (يا عين عيني ويا عيني عينك) من تعابير
الاستعاطف والمودة.

منطقة النويدرات

قرية النويدرات قرية بحرينية تقع بالقرب من
قرية المعامير وقرية العكر. تقع النويدرات شمال
مصنع تكرير نبط البحرين (بابكو) وهي بالمحافظة
الوسطى ضمن المنطقة العاشرة. ويبلغ عدد سكانها
الحالي حوالي 10,000 نسمة. اشتهرت هذه القرية
قديمًا بالعديد من المهن والحرف والصناعات نظرا
لتوفر جميع مقومات هذه الحرف والمهن. ومن بين
أشهر هذه المهن والحرف التي تم ممارستها هي
صناعة الحديد ونظرا لتوافر اعيون والمسطحات
المائية في هذه القرية كانت الزراعة أحد المقومات
والمصدر الأساسي للعيش في هذه القرية فاشتهرت
بالنخيل والزراعات المختلفة. ومن أشهر اعيون
القديمية عين أم الشويلي وعين العودة.

عمل أهالي هذه القرية على تربية المواشي
والحيوانات الأخرى أما بيوتها فقد كانت تبنى من
سعف وجذوع النخيل ثم صارت تبنى من الطين
والحجارة.

عرفت النويدرات أيضا بتعليم انقرآن الكريم
سواء كان ذلك في البيوت أو في المساجد التي
انتشرت في القرية وقد عرفت بكثرة المتعلمين

كرسي من ذهب كامله وأبو البنت يجلس على
كرسي من خشب دليل المهانة.

جَبْدَتِي¹⁰⁷ يَا بُو سِنَّهْ وَنُصْ¹⁰⁸

راح لِلْخَبَازُ يُنْصِنُصْ¹⁰⁹

قال أَبِي قِرْصُ وَنُصْ

عطاءه الخباز قرص ونص

الراوية السيدة جليلة أم سامي العصفور

يتفتت قلب الأم على ولدها الذي عمره
سنة ونصف الذي يريد قرص خبز ونصف
فذهب للخباز وهو ينصنص ونقول في الكويت
(يتنهوص) أي يبكي بغير دموع وهي وسيلة يلجأ
إليها الأطفال المدللون ليحصلوا على ما يشتهون
وإجبار الآخرين على تنفيذ ما يرغبون به فما كان
من الخباز إلا أن يعطيه القرص ونصف القرص
الذي يبتغيه ومن المعروف أن الخباز لا يمكن
أن يعطي نصف قرص ولكن ربما ليخلص من
(نصنصته).

طرشوا¹¹⁰ لأبو السيد علوم¹¹¹ البلد

خله¹¹² يرخصنا¹¹³ بعرس الولد

جيبوا¹¹⁴ الذبايح وذبحوا وإعزموا

وإن جان¹¹⁵ ما يجزي¹¹⁶ شرينا بعد

الراوية سيدة أم مجيد

تدعو الأم من حولها أن يرسلوا لأبي الولد
وهو هنا من السادة أخيار البلد وتطلب أن يسمح
لهم بتزويجه ثم تصدر الأوامر بذبح الذبايح لتلك
المناسبة ودعوة كل من يعرفون وإن لم تكف تلك
الذبايح فسيشترون مزيدا منها ليفرح معهم كل
الناس.

عليك بالعافية يا بوقي¹¹⁷ الأطلس¹¹⁸

أنا أقفل لك من الغالي وإنت تلبس

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

جبدتي ولد الحبيبة

فهو كالأسياد البيض ولذا ترجو الليل أن يطول.
والإشارة إلى عهود الرق واضحة والله أعلم.

**باسألج يا قنطرة¹²⁵ ما مروا عليج¹²⁶ أهلي؟
مروا علي فلافه¹²⁷ حزة الفجري
شالوا بشرعهم¹²⁸ وخلوا دمعتي تجري**

الرواية أرملة الحاج إسماعيل

المرأة في هذه الأبيات قد ودعت ثلاثة من أهلها
وربما زوجها وابنها وأخاها اللذين خرجوا لطلب
الرزق في غوص أو سفر ثم لحقت بهم تسأل عنهم
القنطرة فأخبرتها بأنهم قد عبروا بها عند الفجر ثم
رحلوا بسفينتهم فبكت القنطرة أيضا لوداعهم.

**صاحبت أنا اثْنَيْنِ ما صاحبت أنا واحد
باحوا¹²⁹ بسدي¹³⁰ وأنا في ديد¹³¹
مُجَاحِد¹³²
تَابَعْتُ أنا الْفِي¹³³ إن الفي زل¹³⁴ وغدا
والتَّمُرُ في فَجْوَتِهِ طَاحَتْ عليه النِّدا
ياذا البنا¹³⁵ بأوصيك لا تَكْشِفْ لَطَالِب¹³⁶
غَنَم¹³⁶**

شروا¹³⁷ الحديدي الذي يَفْلَمُ ولا يَنْفَلِم¹³⁸

الرواية أرملة الحاج إسماعيل

الأبيات تحكي عن إنسان صاحب صديقين
وأمنهما على أسرارهم فأفشيها وقد كان يحرص كل
الحرص على إخفائها والتستر عليها وكأنه بذلك قد
أمن للفيء الذي ما يلبث أن يزول فانكشف الستر
الذي يرمز به هنا بالتمر فأصابه الندى والرطوبة أي
فسد ثم يوصي غيره بعدم كشف أسرارهم ومغانمهم
للفضوليين وأن يكونوا أقوىاء كالحديد الذي يكسر
ولا ينكسر بسهولة ليظهر ما في جوفه.

**ظَلَّيْتُ مَجْهُود¹³⁹ ما مَرَّتْ¹⁴⁰ عَلَيْهِ أَحَدُ
وأَقُومُ مِنْ جِهْدَتِي¹⁴¹ وأَقُولُ الله أَحَدُ**

الرواية أرملة الحاج إسماعيل

الأبيات عن إنسان ظل مريضاً مجهداً متعباً

والمعلمين فيها حسب إحدى الإحصائيات أما أول
مدرسة نظامية فيها فقد أسست في عام 1970
وتحمل إسم مدرسة النويدرات الابتدائية للبنات.
لتسمية النويدرات حكاية حسب أقوال المعمرين
تقول إن أهالي هاتين القريتين كانوا يعيشون في
منطقة قرب ألبا، فهجروا هذه القرية وتوجه بعضهم
إلى منطقة يطلق عليها بربرة ولضييق المكان هناك
سكنوا قرب رجل يطلق عليه (نويدر) فسميت المنطقة
الجديدة باسمه (نويدر) أو (نويدرات) ، بينما اتجه
البعض الآخر مع رجل إسمه (مير) وعندما يلتقون
يسألون بعضهم أين تسكنون ؟ فيقولون : (مع مير)
فاختلعت الكلمتان وأصبحت (معامير).

أغاني التنويم:

أغاني التنويم التي حصلت عليها من منطقة
النويدر كلها من نوع أغاني الحب واشكوى ورغم
أن السيدات لم يرددن الاستهالة التي يبدأن بها
هددة الطفل مثل (لولو، هلوو، لوبواش، هوا)
و(لا إله إلا الله محمد رسول الله) أثناء رواية
أوداء الأغنية إلا أنهن بعد سؤالي أكدن لي
استخدامهن لها فهي استهالة أساسية لكل ما
يرددن لتنويم الطفل.

أسلوب تنويم الطفل الذي ذكرته السيدات هو
تمديد الطفل على ساقى الأم وهزه كما ذكرن المنزل
والكاروكة.

**يا ليل هود¹¹⁹ ويا مطر الشتا جود¹²⁰
يا لبيظ¹²¹ يا لبيظ مانتون¹²² بأحسن
منا**

إنتون¹²³ العبيد والسود وإحنا بطاينا¹²⁴

الرواية أرملة الحاج إسماعيل

تناجي الأم في هذه الأغنية الليل وتطلب منه أن
يتأنى ويطول وتناجي مطر الشتاء ليهطل بغزارة .
التفسير الأقرب لباقي الأبيات هي أن الأم تتحاور
على لسان ساعات الليل مع ساعات النهار وتقول
بأنها ليست الأفضل فهي ساعات السخرة والكد
والتعب أما ساعات الليل فهي ساعات الراحة
والهدوء والمستريح فيها وإن كان عبدا مسخرا



الراوية السيدة عائشة خليفة

رَبَّيْتُ الْأَوْلَادَ وَأَحْسَنْتُ الرُّبَا فِيهِمْ
رَبَّيْتُ الْأَوْلَادَ عَلَى اللَّيِّ تَعَبَ فِيهِمْ
رَبَّيْتُ الْأَوْلَادَ يَوْمَ ضَبَائِي وَجُنُونِي
لَا بِالسَّلَفِ سَلَفُوا وَلَا بِالذِّئْنِ دَانُونِي

الراوية فوزية إسماعيل

تتحسر الأم في هذه الأبيات على ضياع شقاؤها في تربية أولادها وحرصها على تنشئتهم تنشئة حسنة منذ كانت صبية شابة وتندب حظها العاثر. فحين كبرت وشاخت تنكروا لها ولم يحسنوا إليها ولم يساعدوها في سلفة أو سد دين. هذه الأغنية منتشرة في معظم دول مجلس التعاون وفي العراق ولها روايات مختلفة في كل دولة وطابع مختلف من منطقة لأخرى في البحرين.

جَانْ ¹⁵³ عَيْنُكَ مِنْ فِتْي ¹⁵⁴ رَبِّي نَحْرَهَا
عَيْنُ صَدَّتْ لَكَ أَبُو الْحَمْلَةِ ¹⁵⁵ نَحْرَهَا
جَانْ عَيْنُكَ مِنْ عَجُوزُ رَبِّي يَحْنِي ظَهْرَهَا
جَانْ عَيْنُكَ مِنْ فِتْي رَبِّي شَهْرَهَا ¹⁵⁶
جَانْ عَيْنُكَ مِنْ مَرَّةٍ يَأْخُذُ بِرِزْهَا ¹⁵⁷

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

لم يسأل عنه ولم يعده أحد لكن يقوم رغم تعبهِ ومرضه ويذكر الله ليعينه ويقول الله أحد.

عَافُوكَ ¹⁴² يَا دَرْبَ الْمُحِبِّينَ عَافُوكَ
وَاسْتَبْدَلُوا بِنَاسٍ غَيْرِكَ وَخَلَّوْكَ
لَوْلَ ¹⁴³ لِيَهْ شَافُوكَ فِي الدَّرْبِ حَيُّوكَ
وَالْحَيْنَ لِيَهْ شَافُوكَ صَدَّوْا عَنْكَ وَخَلَّوْكَ
لَوْلَ إِذَا جِيتَ ¹⁴⁴ قَالُوا حَيَّ مِنْ جَانَا ¹⁴⁵
وَالْحَيْنَ إِذَا جِيتَ قَالُوا إِشْذَا ¹⁴⁶ الْبَلَا ¹⁴⁷ جَانَا
لَوْلَ إِذَا جِيتَ قَامُوا رَكِبُوا لِي الْجِدْرِ ¹⁴⁸
وَالْحَيْنَ لِيَهْ جِيتَ قَامُوا يَطْلُبُونَ الْعِذْرَ
لَوْلَ إِذَا جِيتَ فَرُشُوا حَصِرَ ¹⁴⁹ وَفَرَّاشَ
وَالْحَيْنَ لِيَهْ جِيتَ قَالُوا هَذِي الْأَرْضُ بِيْلَاشَ ¹⁵⁰
لَوْلَ إِذَا جِيتَ فَرُشُوا لِي مَحَارِمُهُمْ ¹⁵¹
وَالْحَيْنَ لِيَهْ جِيتَ مَدَّوْا لِي بِرَاطِمُهُمْ ¹⁵²

يشتكى المحب في هذه الأبيات من تغير الأحوال بينه وبين من يحب من حبيب أو حبيبة أو أصدقاء أو أهل. صيغة الجمع قد تدل على تقدير المحب أو على جماعة من الناس فعلا. هجره أحبابه بعد أن اتخذوا لهم خليلا آخر وصاروا يصدونه ويديرون وجوههم ويمضون حين يمر بهم في الطريق بعد أن كانوا يتوقفون لتحيته وحين يزورهم الآن يستقبلونه وكأنه قد وقع عليهم بلاء ما بعد أن كانوا يستقبلونه بعبارات الترحيب كما كانوا يسرعون لإعداد الطعام حين كان يزورهم قبل والآن يتحججون بكثير من الأعذار لعدم قدرتهم على إكرامه وكانوا يعدون الفرائش الوفير الغالي لجلوسه أما بعد أن تغيرت الأحوال صاروا يتركونه يجلس على الأرض فالجلوس عليها بالمجان وحين كان يزورهم أيام المعزة كانوا يفرشون له مناديلهم وبسطهم فرحا أما الآن فلا يمدون له سوى شفاهم ولم يعد يرى سوى وجوههم العابسة.

وأنا قنطرة ميلي عليه

الراوية فوزية إسماعيل

هذه الأبيات هي ما تمكنت الراوية من تذكره وهي من حكاية شعبية منتشرة في كثير من دول مجلس التعاون ولها روايات مختلفة. الحكاية عن امرأة يطردها زوجها من البيت فتحمل أشياءها وإبنتها الصغيرة و تلجأ إلى بيت أخيها الشقيق لكنه يصددها وفي بعض الروايات يوصي زوجته بإيذائها فتتركه المرأة وتذهب إلى بيت أخيها غير الشقيق وهو (ولد الدعية) أي المستعبدة - من الرقيق- والتي تسررها الأب وأنجب منها. الأخ ولد الدعية استقبلها استقبالا حسنا وأوصى زوجته خيرا بأخته فرحبت بها.

وأحب أن أورد إحدى هذه الروايات المختلفة لهذه القصة كما تردد في بعض المناطق القروية:

الأخت:

يا خوي يا ولد الحنية

يا راد قلبي عليه

خبي إفادي في جوارك

وأبني حضار على جدارك
أحلف يمين ما أدخل دارك

ولا أفتش مويعين المغطى

قال أخوها:

أخاف وليدش يضرب ولدنا

قالت:

وليدنا في الحزن يربي

قال:

أخاف جليبكم يعرض جلبنا

قالت:

جلبنا في الحوش يربط

قال:

أخاف ديجكم يضرب ديجنا

قالت:

ديجنا يصرخ يا ستار

تحصن الأم إبتها بأبي الحملة وهو أمير المؤمنين على ابن أبي طالب رضي الله عنه فإن كانت تلك العين الحسودة قد جاءت من بنت صغيرة فتدعو أن تموت نحرا وإن كانت من عجوز أن يحيي الله ظهرها وإن كانت من بنت شابة فتدعو أن يفضحها الله ويخزيها وإن كانت من امرأة متزوجة فتدعو أن يموت طفلها.

لَوْ طَبَخْتُ الْعَيْشَ¹⁵⁸ قَالُوا أَكَلْتَهُ

لَوْ شُوِيْتُ إِسْمَجْ¹⁵⁹ قَالُوا حَرَقْتَهُ

لَوْ يَمُوتُ الطِّفْلُ أَهْوَنُ عَلَيْهِ

الراوية فوزية إسماعيل

تشتكي الأم مما تلاقه من انتقادات من أهل زوجها فإن طبخت أتهموها بأكل طعامهم وإن شوت اسمك قابوا أنها أحرقتهم ولو أن طفلها مات لما اهتموا ولربما لم ينتقدوها أحد.

أغاني من الحكايات الشعبية:

نَامِي يَا مَسْعِدَةً بِفِي الضُّحَى نَامِي

رَجَلِجْ¹⁶⁰ تَبَدَّلْ وَتَبَعْ سَوِّقْ النِّسَاءَ الْحَامِي

الراوية فوزية إسماعيل

لم أحصل إلا على هذه الأبيات من الراويات في النويدات وأوردها هنا لأدل على وجودها في القرية وربما أحصل عليها كاملة وربما برواية جديدة في زيارة أخرى إن شاء الله فهي من الحكايات المنتشرة في دول مجلس التعاون .

يَا خُوِي يَا وَلَدَ الْحَنِية¹⁶¹

يَا رَادِ قَلْبِي عَلَيْهِ

لَا أَنَا خُوجْ¹⁶² وَلَا أَنَا خَالِ بِنْتِجْ¹⁶³

وَلَا أَنَا قَنْطَرَة تَمِيلِي عَلَيْهِ

يَا خُوِي يَا وَلَدِ إِدْعِيهِ¹⁶⁴

يَا رَادِ قَلْبِي عَلَيْهِ

أَنَا أَخُوجْ وَأَنَا خَالِ بِنْتِجْ

إن كان ضيمش من حميش
تعالى ونوسع حويش
وإن كان ضيمش من حماتش
تعالى أو حي الله أقبالش
وإن كان ضيمش من أرجيلش
كثير من يصبر على الهم
فأجابته أخته قائلة:

رجل الصبا رجل الجهالة
يأحس من غير بداله
رجل الصبا رجل الفتوة
شوفه عسل أو جور بوة

أغاني تدريب الطفل:

بُو أَرْبَعَهُ رَبْعُهُ
وَبُو خَمْسَهُ قَعْدُوهُ
وإن ما قَعْدُ إْخْذُوا الْعَصَا وَكَرْفَعُوهُ

هذه الأغنية لتدريب الطفل على الجلوس حين يبلغ الشهر الرابع حيث تربع قدماء ويسند أما إذا بلغ الشهر الخامس دون أن يتمكن من الجلوس بثبات بمفرده فيجب أن يعاقب بضربه بالعصا. وفي الكويت يقال:

بو أربعه ربعوه
وإن ما قعد صفعوه

وَقَفَّ وَقَفَّ
طال السَّقْفُ

هذه أغنية تعبر عن فرحة الأهل حين ينهض الطفل ويقف لأول مرة وتغنى لتشجيعه مصاحبة بالتصفيق. وفي الكويت يُقال:

حيدا حيدا
من وقف طال السقف

ثم ذهب إلى زوجته وقال:
يامسعدة جت لش حماتش
تبغى الصخى من بيت أخوها
أجابت الزوجة:
عدها ولد يضرب ولدنا
وعدها جلب يضرب جلبنا
قال الأخ لزوجته:

يا مسعدة لا جت حماتش
سمادتش رفيعة إحفي عليها
وملاشش طويل أو قرفعيها
وبيرش غزير وغرقياها
وچمش طويل ولفخياها
وحقش علي يا مسعدة
لا قلت إلش بس

وعتبش علي يامسعدة إذا قلت لش إلى
ويش ضربتيها

ذهبت المرأة إلى الأخ غير الشقيق وقالت:
خبي يا ولد المرية

عَلَّك حنون على الوخيه

قال لها:

أنا أخوش وخال بزرش
وأنا القنطرة ميلي علي

ثم أوصى زوجته على أخته قائلاً:

يامسعدة جت لش حماتش

تريد الصخى من بيت أخوها

أجابته زوجته قائلة :

عدنا من الزوالي أو نفرش إليها
أو عدنا من الذبايح أو نذبح إليها
التعبة على أخوها إذا لت الحاجة

قلت له جيب بدلها

ثم وجه الخطاب إلى أخته قائلاً :

شاب إسمه بشير وآخر إسمه رضا وعرض كل منهما
سبعة آلاف كيس من الحبوب ولم يقبل والدها. ومن
أسماء الشابين (بشير ورضا) تشعر بأن الأب لا
يريد لإبنته البشر والرضا فقط لكن السعادة الحقة.

فَطُومُ يَا فَطْمَطُمُ¹⁷²
سِقَى الْبَحْرَ وَتَطْمَطُمُ¹⁷³
فطوم يا فطمطم
يا عَشِيرَةَ قَوْمِ
رَاحَتْ تَبِيعُ الْغَزْلُ
قَعَدَتْ إِثْنَى عَشَرَ يَوْمَ
مَا أَدْرِي خَذُوهَا الْعَجَمُ
وَلَا خَذُوهَا قَوْمُ

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تعبير الأم في هذ الأغنية عن قلقها على إبنتها
التي غادرت لتبيع الغزل ولم تعد فقد ارتفع المد
وإنحسر مرات ومرات ومضى إثنا عشر يوما
وما زالت غائبة تتساءل الأم إن كان قد اختطفها
الفرس أم قبيلة من العرب. ويبدو أن الأغنية عن
بنت بطيئة في أداء مهماتها.

مَتَى تَكْمَلُ سُنَيْنُجُ¹⁷⁴
وَنِفْتُجُ مِنْ ضُنَيْنُجُ¹⁷⁵

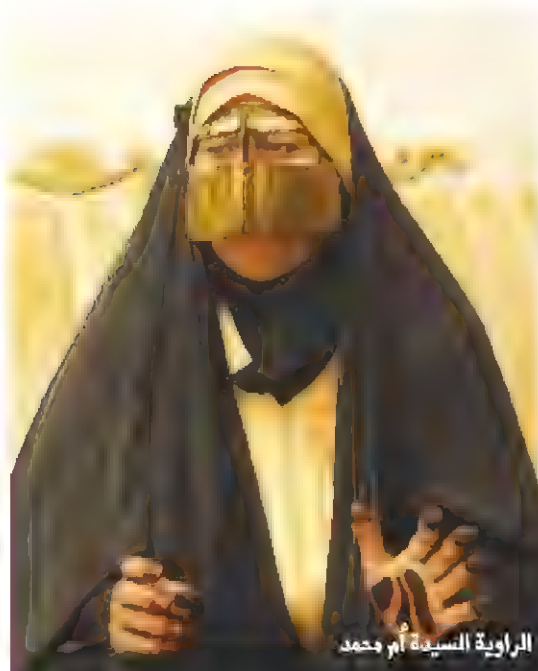
الراوية أرملة احج إسماعيل

تتمنى الأم في هذه الأغنية أن تكبر إبنتها
وتعتمد على نفسها لترتاح من تعب العناية بها.

هَلُو هَلُو هَلُوها
الْغَالِيَةُ عِنْدَ أَبُوهَا
يَا نَاسَ لَا تَضْرِبُوهَا

الراوية فوزية إسماعيل

ترقص الأم طفلتها على هذه الأغنية وتأمّر
الناس أن لا يضربوها فهي غالية عند والدها
وبالتأكيد سيعاقبهم.



الراوية النسيمة أم محمد

أغاني البنات:

يَا خَلْفُ جَبْدِي¹⁶⁵ هَالْبَيْتُ
حَتَّى الصَّلَاةِ مَا تَبْتُ¹⁶⁶
أَنَا عِنْدِي إِلَّا وَحْدَهُ
إِشْحَالُ¹⁶⁷ اللَّيِّ عِنْدَهَا سِتْ؟

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تقول الأم أن إبنتها ربما من شدة حب الأم لها
أو لأن البنت مدللة ودلوعة تشغلها دائما حتى أثناء
أدائها للصلاة وما هي إلا بنت واحدة وتتساءل عن
حال الأم التي عندها ست بنات.

فَطُومُ¹⁶⁸ خَطْبُهَا بِشِيرُ¹⁶⁹
سَبْعَةُ آلَفِ جُونِيَّةُ¹⁷⁰
وَأَبُوهَا يَسْتَشِيرُ
فَطُومُ خَطْبُهَا رِضَا¹⁷¹
سبعة آلاف جونية
وأبوها ما رِضا

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

البنت في الأغنية غالية جدا عند والدها. خطبها

هذا وَلِيدُجْ¹⁸⁸ اللَّيْلَه حَفْلَتَه

الراوية فوزية إسماعيل

هذه أغنية لترقيص الولد وفيها يبارك الناس
لأم الولد بحفلة وهي مقطع من أغاني الأعراس.

مِنْ طَلَعَ عَلَى خَالَه

يَا رَبِّ إِدْبِرْ أَحْوَالَه

من طلع على خاله

يَحُوشُ¹⁸⁹ الْعِلْمَ فِي شَالَه¹⁹⁰

من طلع على جدّه

يَحُوشُ الْعِلْمَ وَيُجَدّه¹⁹¹

من طلع على عمّه

يَحُوشُ الْعِلْمَ وَيُلِمّه

من طلع على أبوه

يَا جَلَابُ¹⁹² الْبَرِّ وَاجْلُوه¹⁹³

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

هذه أغنية هزبية رغم أنها تعكس أهمية العلم
ورغبة الأم في أن ينشأ ولدها عالماً. في هذه
الأغنية تتمنى الأم أن يكبر ابنها ليصبح مثل خاله
وتتمنى أن يدبر الله أحواله ويسهل أمره كما تخبر
الأم طفلها أن من ينشأ مشابهاً لخاله يكثر علمه
ومن ينشأ مثل جده يتعمق في علمه ومن ينشأ
مثل عمه فسوف ينهض من العلم نهلاً أما من ينشأ
مثل أبيه فسأكله كلاب البر وربما يكون الأب غير
متعلم فلا تريد الأم أن يكون ابنها مثله.

إِذَا جَبْنَا جَبْنَا الذَّهَبَ مَصْقُولَ

وَالنَّاسَ لِيَهْ جَابُوا جَابُوا بَقْرَ وَتِيوسَ

الراوية فوزية إسماعيل

تتغنى الأم بجمال ابنها وتفاخر به فتقول إنها
لا تنجب إلا أطفالاً كالذهب المصقول أما الآخرون
فلا يحبون سوى بقر وجدبان. وربما تغضض الأم
بهذه الأغنية امرأة أخرى في البيت كالضرة أو
زوجات أخريات في العائلة.

هنالك أغنية مشابهة في الكويت تقول

مَا حَلَا قِرْصِي¹⁷⁶ بُرُوجِي¹⁷⁷

مَا حَدَّ¹⁷⁸ يَنْغُصُ عَلَيّه

مَا حَلَا قِرْصِي مُنْخَدَحْ¹⁷⁹

لَا حَمِي وَلَا حَمِيّه¹⁸⁰

الراوية فوزية إسماعيل

المرأة في هذه الأغنية ربما تحلم ببيت تعيش
فيه مع زوجها وحدهما، سعيدة بحياتها بعيداً
عن أهل زوجها لا يشاركها أحد في زوجها أو
طعامها.

عَلَيْكَ بِالْعَافِيّه يَا لَيَّ شِرَاهَا¹⁸¹

سَلّه الْمَشْمُومُ¹⁸² نِثْرَه وَرَاهَا

الراوية فوزية إسماعيل

هذا مقطع من أغنية للأعراس وهي تهنئة
للعريس بعروسه التي ينثر المشموم في طريقها.

أغاني الأولاد:

مَتَى تِطْلَعْ ضُرُوسَه

وَيَاكُلُ الْجَزْرَ

مَتَى يَخْجِي¹⁸³ لُسَانَه

وَيُجِيبُ¹⁸⁴ لَأَمّه خَبْرَ

مَتَى تَلْبَسُ حُجُولَكُ¹⁸⁵

وَتُطَارِدُ فِي الْمَطَرِ

مَتَى تَكْبُرُ إِيدَه

وَيُفْلَعُ¹⁸⁶ بِالْحَجَرِ

الراوية الياحثة سوسن إسماعيل

تتمنى الأم أن يكبر ابنها وأن تظهر أسنانه
ليأكل الجزر وأن يتعلم الكلام ليأتيها بالأخبار
وأن تقوى سيقانه فيلبس خلاخيله ويخوض بها
في برك المطر وأن تكبر يده ليتعارك بالحجارة
مع رفاقه. لا اعتقد أن الأم تشجع ابنها على العنف
لكن المهم عندها أن تكبر يد طفلها وتقوى.

عَلَيْجُ بِالْعَافِيّه يَا أُمِّمَتَه¹⁸⁷

تبدو ظاهرة للعيان في حالة الجزر . بلغ عدد سكان المحرق عند نهاية القرن التاسع عشر الميلادي حوالي ثلاثين ألف نسمة. وحسب إحصائية عام 1991م فقد بلغ عدد سكانها 44684 نسمة.

مناطق جزيرة المحرق:

«مدينة المحرق، حالة بو ماهر، البسيتين، الحد، عراد، قرية قلالي، قرية سماهج، قرية الدير، حالة السلطة».

فتح آل خليفة البحرين في عام 1783 م ، على يد الشيخ أحمد الفاتح، وفي عام 1796 م توفي الشيخ أحمد ، وانتقل بعدها آل خليفة من الزبارة إلى البحرين، فسكن الشيخ سلمان بن أحمد الرفاع والشيخ عبد الله بن أحمد المحرق ومن هنا فقد اتخذت البحرين مركزا سياسيا لحكمهم . وبناء على ثنائية الحكم أصبحت المدينتان مقرين للحكم والسلطة السياسية .

يمكن اعتبار عام 1796 م هو بداية تأسيس المحرق كمدينة ومركز للسلطة السياسية على يد الشيخ عبد الله بن أحمد آل خليفة وبعد استتباب الأمن والاستقرار عاد آل خليفة ثانية إلى المحرق من الزبارة ، وهذا يعتبر إعلانا تاريخيا عن تأسيس مدينة المحرق في شكل عمراني متكامل وسكنها الشيخ عبد الله بن أحمد وبنى بها قلعة في جنوب المحرق سميت بقلعة بو ماهر ومنذ ذلك الحين أخذت مدينة المحرق تكتسب أهميتها الحضرية على الخريطة العمرانية لجزر البحرين وسرعان ما أصبحت هي عاصمة الجزر ومركزها السياسي والعمراني .

أخذت المحرق تكتسب أهمية سياسية أكبر وجذبت الكثير من القبائل لاستيطانها مما ساعد على ازدهارها، وصارت مصدر جذب لاستيطان القبائل العربية وتجار اللؤلؤ بعد أن أصبحت مركزا مهما وهدفا بحريا لتجارة ابلاد الشرقية القريبة.

كان استيطان المحرق يتم على شكل مجموعات أو مستقرات قبلية في شكل أحياء تعرف محليا بإسم الفريق أو باللغة الدارجة (الفريج)، واكتسب كل فريق سكاني تسميته من إسم القبيلة التي تسكنه

الناس ليه يابوا يابوا بقر و عيول¹⁹⁴

وإحنا يوم بينا بينا الذهب مصقول

والناس ليه يابوا يابوا عياييلي¹⁹⁵

وإحنا يوم بينا بينا الرياييلي¹⁹⁶

أغاني الصباح:

صُباحكْ صُباحكْ

لولو البَحْرُ¹⁹⁷ مِصْباحكْ¹⁹⁸

وللبنت تغنى الأغنية بهذا الشكل:

صُباحكْ صُباحكْ

لولو البَحْرُ مِصْباحكْ

الراوية فوزية إسماعيل

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وهي تصبح عليه وتتمنى أن تكون لألى سبحته حين يكبر من اللؤلؤ أم البنت فتتمنى أن تكون لآلى ابهر مصباحا لها.

صُباحكْ صُباحينْ

صُباحْ إنَّاسْ مَرَّة

وَصُباحكْ أَلْفْ وَأَثْنَيْنْ

تحيي الأم طفلها وتخبره أن صباحه يعد بصباحين عندها وإن حيت الناس مرة فستحييه أكثر من ألف مرة.

جزيرة ومنطقة المحرق

تقع مدينة المحرق شرقي المنامة، وكانت تسمى (رفين) وهي مدينة قديمة، وكانت تعتبر عاصمة للبحرين بين عامي 1810 لغاية مايو من عام 1923م وهي في تكوينها شبيهة بحدوة الحصان ومساحتها الإجمالية حوالي سبعة أميال مربعة، أما سطحها فهو في مستوى سطح البحر أو تحته بقليل وشواطئ المحرق رملية كان يحيط بها شريط عريض من الصخور المرجانية وكلها



حدود مائتين إلى ثلاثمائة متر وهو يسترق حتى يصل رأسه الجنوبي إلى مائة متر تقريبا. الحد هو مسمى يطلقه أهل البحر في الخليج على كل شريط رملي يظهر في عروض البحر ويمنع السفن من المرور حتى في ساعات المد. يحد هذا المستطيل من الشمال منطقة الزمة وكانت بستانا معروفا. أما رأسه الجنوبي فيدعى (رأس الماشية) حيث كانوا يصلون إليه مشيا على الأقدام بسبب قربه وكان من ظواهر الفيضان أن البحر كان يغمره من جوانبه الثلاثة وخصوصا إذا ماكان المد مصحوبا بالعواصف ولقد أصبحت هذه الظاهرة معدومة حاليا بسبب الدقان. كانت بلدة الحد في الأصل عبارة عن عشش (بيوت مصنوعة من جذوع وجريد وسعف النخل) لصيادي السمك ثم استوطنتها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أسر وأفخاذ من قبائل مختلفة.

منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصبحت الحد بندرا من بنادر الغوص في الخليج وكانت تعد إلى وقت قريب من المواقع المهمة لصيد السمك في البحرين لما تمتاز به سواحلها من كثرة المصائد المثبتة بشواطئها (الحضور) وبها تأسس نادي النهضة في الحد عام 1936 وجمعية افلاح عام 1954²⁰⁰.

وكان غالبية السكان من القبائل العربية السنية إضافة إلى الهولة أو (الحولة) وهم العرب الذين نزحوا واستقروا في الساحل الشرقي للخليج جنوب إيران، أما الباقي فهم السكان الشيعة وهم أصحاب الحرف من حياكين وبنائين وصاغة.... إلخ. لذلك فقد اكتسبت أحياءهم تسميتها من الحرف نفسها.

تسمية المحرق

اختلفت الروايات في أصل تسمية المحرق بهذا الاسم فلقد ذكر العلامة «جواد علي» أن جانبا من وصف المحرق مقرونا بإسم إمريء القيس الذي كان يوصف بالمحرق، ويضيف العلامة قائلا «ونصادف كلمة المحرق ومحرق وآل محرق في مواضع من التواريخ المتعلقة بالحيرة. وقد أطلقها بعض الإخباريين على الغساسنة أيضا. وهم يرون أنها لقب ألحق بأولئك الملوك ، لأنهم عاقبوا أعداءهم في أثناء غزوهم لهم بحرق أماكنهم بالنار». «وفي أصنام الجاهليين صنم يدعى محرق والمحرق، تعبدت له بعض القبائل مثل بكر بن وائل وربيعة، وقد ورد من بين أصنام الجاهليين إسم له علاقة بهذا الصنم هو عبدالمحرق، فقد يكون للمحرق علاقة بهذا الصنم، كأن اتخذ من باب التيمن أوالتبرك للملك الذي عرف بالمحرق أوأنه قدم قربانا لهذا الإله الذي أحرقه على مذبحه بالنار وربما كانت تلك عادة معروفة عند العبرانيين ف قيل له بالمحرق» تسمية المحرق بهذا الاسم إنما هي تسمية قديمة وإن اختلفت الروايات في أصلها، وقد سميت بها عدة مناطق مثل جنوب العراق أوسواحل الخليج وجزره¹⁹⁹.

دار يوكو لرعاية الوالدين

تقع دار يوكو في منطقة الحد في جزيرة المحرق.

الحد: تقع في الطرف الجنوبي الشرقي من جزيرة المحرق وهي من أهم ضواحيها وتقع في الطرف الجنوبي الشرقي من الجزيرة وهي في الأصل شريط ضيق لا يتعدى طوله في الأصل كيلو مترا واحدا أما عرضه فكان في الأصل في

نبذة عن دار يوكو

تقدم دار يوكو رعاية نهائية لكبار السن من الجنسين.

بدأت فكرة إنشاء دار يوكو لرعاية الوالدين من بعض رجال أهالي منطقة احد انطلاقاً من تعاليم ديننا الحنيف بعد أن وجدوا أن هناك بعض كبار السن المتواجدين بالمنطقة بحاجة إلى الرعاية والعناية وذلك لأسباب عديدة منها عدم وجود الراعي ببعضهم أو عدم قدرة انقائمين عليهم بالوفاء بحاجاتهم وكذلك سد وقت فراغ البعض الآخر من كبار السن المحالين على التقاعد وتهيئة المكان المناسب لتجمعهم بدلاً من تواجدهم وجلسهم في الطرقات .

بعد دراسة مستفيضة لخدمة هؤلاء وابتغاء الأجر والثواب من الله قامت شركة يوكو للمقاولات البحرية بتبني المشروع وتقدمت بالفكرة إلى أهالي المنطقة أولاً ثم إلى وزارة الصحة ووزارة العمل فاستحسنها الجميع وأثنوا عليها وأبدت وزارة الصحة استعدادها لتخصيص أرض مستوصف الحد الصحي القديم لتشبيد الدار عليها وبعد أن استكملت شركة يوكو البناء تم تأثيثها من تبرعات أهل الخير .

أهداف الدار:

- توفير الرعاية الصحية والاجتماعية والمعيشية للمستفيدين من الدار .
- استثمار أوقات فراغ المسنين وإتاحة الفرصة أمامهم لممارسة أي عمل يتفق مع خبراتهم وميولهم وتدريب القادرين على بعض المهارات التي لها مردود يعود عليهم .
- توثيق علاقة المسن بأفراد أسرته وتعميق تفاعله مع محيطه المجتمعي مما يتيح للمسنيين التوافق النفسي والتكيف الاجتماعي .
- معاونة المسنيين المنتمين للدار ممن لا عائل لهم على قضاء بعض حاجاتهم التي يصعب عليهم أدائها .
- إتاحة الفرصة لكبار السن من أجل قضاء أوقاتهم الترويحية والاستفادة من البرامج التثقيفية المنفذة
- توثيق العلاقة والتعاون مع المؤسسات العامة

والخاصة العامة في مجال المسنين.

خدمات الدار :

الخدمات الصحية، الخدمات التعليمية والثقافية، العلاج المهني (الأعمال اليدوية) الخدمات الترفيهية الترويحية، الخدمات المعيشية والإعانات. كما تقدم الدار بعض المساعدات المعنوية والمادية للمحتاجين من الأعضاء حيث ساعدت البعض على إنجاز احتياجاتهم لدى الجهات الرسمية وأعانت آخرين لصيانة وترميم منازلهم كما يقدم أهل الخير لهم بين الفينة والأخرى مساعدات عينية ومالية وغذائية.

أغاني التتويم

أغاني الذكر:

أَهُوَ وَلَيْدِي أَهُوَ

يَرْقُدُ وَلَيْدِي وَيَنَامُ

بِفَضْلِ اللَّهِ يَنَامُ

وَبُحْفُظْ عَيْسَى وَمُوسَى

وَالنَّبِيُّ عَلَيْهِ أَفْضَلُ السَّلَامُ

الراويّة من عضوات دار يوكو

تحصن الأم ولدها وهي تتيمة بالله ورسله سيدنا عيسى وموسى ومحمد عليه الصلاة والسلام.

أَهُوَ وَلَيْدِي أَهُوَ

اللَّهُمَّ صَلِّيْ دَائِمُ

وَأَبْدِيْ خَيْرُ هَائِمُ

ما في لِسَانِ الصَّائِمِ

أَلَذُّ مِنْ ذِكْرِ اللَّهِ

الراويّة من عضوات دار يوكو

تصلي الأم على الرسول عليه الصلاة والسلام وهي تهدد إبنها وتقول خبرا يعرفه كل الناس أن لسان الصائم لا يستعذب طعاما ولا كلاما ألد من



الراوية السيدة أم عبد العزيز

ذكر الله سبحانه وتعالى.

لا إله إلا الله

محمد رسول الله

يَرْقُدُ وَلَيْدِي رَقْدَهُ هَنِيئَةً

رَقْدَةُ الْغَزَلَانِ فِي الْبَرِّيَّةِ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أكثر أغاني المهد انتشاراً في دول مجلس التعاون فيها تتمنى الأم لطفلها نوماً هنيئاً كنوم الغزالان في البر . الغزال إسم للصغير من ولد الظباء ذكراً كان أم أنثى إلى أن يطلع قرناه. يقال في الأمثال العربية (أنوم من غزال) لأنه إذا رضع أمه فروي امتلاً نوماً.²⁰¹

الله الله يا لمُعْبُودُ

خَالِجٌ²⁰⁴ النَّفْلَةَ وَالْدُّودُ

حَيَاةٌ مِنْ صَوْرٍ دَاوُودُ

وَعَطَا سُلَيْمَانَ عَصَاتَهُ

وَالنُّوقُ حَنْتُ وَيَاتَهُ²⁰⁵

سُلَيْمَانَ يَقُولُ بِأَيَّاتِهِ

لِيَهُ فِي الشَّدَاثِ²⁰⁶ مِنْ يَحْمِي عَلَيْهِ²⁰⁷

تهدهد الأم طفلها وتذكر الله خالق النمل والدود، وأهب سيدنا داوود قوته وأهب سليمان عصاته أو منسأته ومن حنت إليه النوق والله خالق كل هؤلاء هو من يعين في العسر وأوقات الشدة. أغلب الظن أن من حنت إليه النوق هو سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ولم أجد قصة مناسبة كقصة الغزالة تؤكد ذلك لكن ورد في كثير من القصائد والأدعية الشعبية مثل:

هو الحبيب وكل الناس تهواه

وسائر الخلق في أوصافه تاهوا

قوامه ألف والميم مبسمه

والنون حاجبه والصاد عيناه

حنت له النوق من وادي العقيق

بكت تجري بأحمالها شوقاً للقياء

تِيَامَعُوا²⁰² يَا الْأَخْوَانُ

وَفِي طَاعَةِ الرَّحْمَنِ

وَالْكُلِّ مِنَّا حَيْرَانُ

مَا الدَّائِمُ إِلَّا وَِيَهُ²⁰³ اللَّهُ

الأغنية دعوة للتجمع والتعاون في طاعة الله سبحانه وتعالى وربما تكون قد حلت كارثة فالكل هنا محتار بأمره لكن هذا هو المقدر وكل شيء يزول والله هو الدائم.

تِيَامَعُوا يَا أَخَوَانِي

فِي طَاعَةِ الرَّحْمَانِي

وَالْكُلِّ مِنْهُمْ لَأَقَانِي

مَا الدَّائِمُ إِلَّا وَِيَهُ اللَّهُ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية مثل الأغنية السابقة دعوة للتجمع والتعاون في طاعة الله سبحانه وتعالى والإيمان بدوامه.

أَهُوْ وَلَيْدِي أَهُوْ

عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) قال: سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بوادي العقيق، يقول: «أتاني الليلة أت من ربي، فقال: صل في هذا الوادي المبارك»، أي وادي العقيق. ولم أجد رغم البحث المستفيض قصة واضحة لسيدنا سليمان مع النوق وحنينها أو من هو سليمان صاحب الأبيات التي تذكرها الأغنية وقد تكون تحريفاً (لآياته) أي ما ورد عن سيدنا سليمان في القرآن الكريم كدعائه. ومن الأناشيد التي تردد عند زيارة سيدنا هود في حضرموت:

يا غافل أذكر الله وقل لا إله إلا الله

دايم ولا في الملك غير الله الله الله الله

يا هود يا نبي الله

ياللي كلمته الغزال وحنّت اليه الجمال

رسول الله مولى بلال

شفيع الخلق عند الله

يا هود يا نبي الله

هُوَ هُوَا يَا لَهَا دِي

مُحَمَّدُ سَاكِنُ الْوَادِي

هُوَ هُوَا يَا سَنَادِي

لَامَايِي²⁰⁸ وَلَا زَادِي

مُحَمَّدُ شَفِيعُ لِعِبَادِي

الراوية من عضوات دار يوكو

في هذه الأغنية إشارة إلى أعوام حصار النبي في شعب أبي طالب. بما رأت قريش أن الإسلام بدأ ينتشر بين القبائل اجتمعوا واثتمروا أن يكتبوا كتاباً يتعاقدون فيه على بني هاشم وبني المطلب على أن لا ينكحوا إليهم ولا ينكحوهم، ولا يبيعوهم شيئاً ولا يبتاعوا منهم حتى يسلموا رسول الله إليهم فلما اجتمعوا لذلك كتبوه في صحيفة، ثم تعاهدوا وتوثقوا على ذلك، ثم علقوا الصحيفة في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم. فلما فعلت ذلك

قريش انحازت بنو هاشم وبني عبد المطلب إلى أبي طالب بن عبد المطلب فدخلوا معه في شعبه فاجتمعوا إليه، فأقاموا على ذلك سنتين أو ثلاثاً حتى جهدوا، لا يصل إليهم شيء إلا سرا متخفياً به من أراد صلتهم من قريش.

لا إله إلا الله وَمُنْشَرَةٌ²⁰⁹

عَنْ عَيْنِ الرَّيَالِ²¹⁰ وَعَيْنِ الْمَرَّةِ²¹¹

لا إله إلا الله عليك مَنُشُورَةٌ

عن الشيطان وَحُضُورَةٌ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه هي التهوية ذاتها التي وردت ضمن أغاني التنويم التي جمعتها من قرية بو إصبيع كما تردد بالطريقة ذاتها في الكويت مع بعض الإضافات وفيها تحصن الأم طفلها عن العيون الحارة الحاسدة وعن الشيطان.

لا إله إلا الله

محمد رسول الله

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى النَّبِيِّ

قَبْلَ السُّوَا²¹² لَا يَبْتَدِي²¹³

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى الرَّسُولِ

قَبْلَ السُّوَا لَا يَصُولُ

الراوية من عضوات دار يوكو

تذكر الأم الله سبحانه وتعالى ورسوله لتحصن نفسها وطفلها من كل سوء قبل أن يبدأ وقبل أن يصلهم الضرر.

أغاني الحب والشكوى:

هَرُورُو هَرُورُو

يَا رَمَانُ الْبَحْرُ بَعْدُكَ كَرُورُو²¹⁴

ويا رمان البحرين

حِصْ مَعَا لُورُو²¹⁵

الراوية سهى حمادة الحالة

وخلّوا دُمِيعَتِي²²⁰ تَجْرِي
أَه يَا خُوي لُو يَدْرِي
إِنْ جَان يَدِّي²²¹ ثَمَنُ عِطْرِي
وَجِسَانِي²²² فِيهِ بِالْأَرْبَعِينَ ثُوبُهُ

الراوية من عضوات دار يوكو

وردت هذه الأغنية ضمن الأغاني التي جمعتها من منطقة النويدرات وهي أيضا منتشرة في كثير من دول مجلس التعاون وتغنى بها كثير من المطربين كمواال. الراحلون في هذه الأغنية رحلوا على الإبل وربما يكون زوجها قد رحل معهم وقد يكون هجرها وهي تقول لو أن أخاها يعرف لدفع ثمن عطرها ولكساها ثوبه. قد يكون المقصود من الأربعين هنا هو أربعين النفاس وربما رحل عنها زوجها وهي ما تزال نقساء وصارت ترجو عون أخيها وربما تكون قد وضعت بعد رحيل زوجها وتقول لو أنه علم بذلك لدلّ لها بالعطور ولكساها ثوبه من شدة فرحته.

أَمَانَةُ اللَّهِ يَاللِّي غَرُبُوا²²³ صِبْيَانُ
الْبَرِّ لِيَمُنَّ صُفَا وَالرَّبِّ لِيَمُنَّ عَانُ
وَالْأَرْضِ خَضْرَاهُ بَرِيَسَمُ²²⁴ وَالْحَصَا رُمَانُ
وَكَلِّهِ لَعِينَاكَ يَا خَالِدَ لِيَهْ لِفَيْتُ تَعْبَانُ

تودع الأم إبنها الذي سيرحل صغيرا وتؤمنه الله الحافظ الأمين وتدعو أن يسهل الله له أمره وييسر طريقه ويعينه على عناء اسفر ومشقته وتعهده أن تبسط له الأرض حريرا أخضر وأن تبدل حصى الأرض الصلب بالرمال الذي ينكسر بسهولة تحت قدميه وكل ذلك من أجل عينيه حين يعود إليها متعبا.

حَبِيتُ الْأَوْلَادُ يَوْمَ صُبَايَ وَيُنُونِي
وَحَسَبْتُ الْأَوْلَادُ عِنْدَ الْكُبَرِ يَغْنُونِي
وَيَوْمَ لَأَحُ الْمَشِيبَ وَطَاحَتْ سَنُونِي
سِبْعَةُ الْأَوْلَادُ غَيْرُوا²²⁵ عَنِّي لَا يَعْشُونِي
وَالْعَوْدُ²²⁶ مِنْهُمْ صَكَ²²⁷ الْبَابَ مِنْ دُونِي

هرورو من كلمات الاستهلال في أغاني المهد في البحرين مثل هلولو تقول الأم فيها أن رمان البحر وتعني اللآلئ الكبيرة ستصبح صغيرة بعده. انكرورو هو زهر شجرة الرمان ويطلق أيضا على مسحوق قشر الرمان الذي يستخدم في طبخ خليجي معروف باسم (صالونة كرورو) أي مرقّة كرورو ويتكون من السمك الصغير مثل الميد واليواف والبده.

هَلُولُو يَا بَنِيَّتِي هَلُولُو
تَرَقِدْ بَنِيَّتِي رَقْدَهُ هَنِيَه
رَقْدَةُ الْغَزْلَانِ فِي الْبَرِيَه
رَقْدَةُ أُمِّهَا يَوْمَ تَوَّهَ²¹⁶ بَنِيَه

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أكثر أغاني المهد انتشارا في دول مجلس التعاون فيها تتمنى الأم لابنتها نوما هنيئا كنوم الغزلان في البر وكنوم أمها حين كانت هي الأخرى طفلة صغيرة قلبها خال من الهموم والقلق لم ترهقها بعد مسؤوليات الزواج وتربية الأطفال. الغزال إسم للصغير من ولد الطباء ذكرا كان أم أنثى إلى أن يطلع قرناه. يقال في الأمثال العربية (أنوم من غزال) لأنه إذا رضع أمه فروي امتلا نوما.²¹⁷

في الكويت هناك إضافة لهذه الأغنية:

نام نومة هنية
نومة الغزلان في البرية
نومة علي ويا خدية

تتمنى الأم أن ينام إبنها نوما هنيئا مطمئنا كنوم علي ابن أبي طالب رضي الله عنه مع خديجة بنت خويلد رضي الله عنها حيث عاش ونشأ في بيتها.

هَلُولُو هَلُولُو
أَلَا يَا دَارَ مَا مَرَّوَا عَلَيَّج²¹⁸ أَهْلِي
مَرَّوَا عَلَيَّ عَلِيمَ حَزَّةَ الْفَجْرِي
شَدَّوَا ظَعَائِنُهُمْ²¹⁹ يَا بُوَيَّ

وأريدكم يمة ولا أريد فلوس
ولا أريد من جذركم غموس
بغيتكم لي عز وناموس

رَبِّيتُ لِعِيَالٍ دِقْدِقَ وَصُغَارَ
وَأَطْعَمْتُ لِعِيَالٍ مِنْ لَذِيذِ الْأَشْجَارِ
وَاسْتَبَدَّلْتُهُمْ الْغَيْرَ وَشَبَّ فِي قَلْبِي نَارُ

تشكو هذه الأم من تنكر أولادها لها بعد أن
تعبت في تربيتهن وأحسنن إليهن في صغرهن
وكانت تلعبهن ألد الطعام. تحولت قلوبهن عنها
وصارت لغيرها والمقصود زوجاتهم.
تردد هذه الأغنية في الكويت بهذه الصورة:

ربيتكم يا عيالي دقدق وصغار
وطعمتكم ميوه²²⁸ الأشجار
خذتوا الحريم
وشبيتوا في قلبي نار

إشبد²²⁹ مني وليه ؟
إشبد يا نور عيني
غلظ قلبك علي
يحبسون إني ما أحبه
وأنا إللي شفوق عليه

الراوية من عضوات دار يوكو

أنا ما أريد الولد لو يابني²³⁰ ملبس²³¹
ولولا خيولته على البنيان تريس²³²
أنا أريد لبنيته أم السد²³³
ولسديدات²³⁴ الخفيه
ليه كبرت المقاعد²³⁵
وليه سوت²³⁶ لأهلها حيه²³⁷

الراوية من عضوات دار يوكو



الراوية السيدة أم محمد

هذه الأغنية منتشرة في معظم دول مجلس
التعاون وفي العراق ولها روايات مختلفة في
كل دولة وطابع مختلف من منطقة لأخرى في
البحرين. تروي الأم كيف أنها أحيت أولادها
وأحسنن رعايتهم وهي تحسب أنهم سيقدر
لها ذلك حين يكبرون وأنهم سيقدمون عليها من
خيرهم إلا أنها حين كبرت وشاقت تنكروا لها
واستكثروا حتى لقمة لعشائها أما إنها الأكبر فقد
طردها وأغلق الباب بوجهها .

تردد في الكويت بهذا الشكل:

ربيت الأولاد يوم صباي وإينوني
وحسبت الأولاد عند الكبر يغنوني
ومن يوم بان المشيب وطاحت سنوني
سبعة الأولاد عيزوا ليعشوني
كبيرهم سد الباب من دوني
والصغير منهم شال الجدر من دوني

ما أريد الولد بنتي غناتي
وغاسلة ثوبي ويا عباتي
ما أريد الولد لو كان ملبس
ولو خيله على البيبان تدرس
أريد البنت تحت راسي ترفع الحس

وتقول يا حباب ماتت أمي
يا البُنَيَّة يا البُنَيَّة
يا حمامة دار خَلِيَّة
بيتها تُصَيِّح وتُومي
والْحَوِيَّ²³⁸ كَلَّة نُجُومِي
وَرِيْلُهَا²³⁹ المِهْرُوم²⁴⁰ رومي²⁴¹

مَرْ وَلَا سَلَمَ عَلَيَّه
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
بيتها ما بين المَعْلَى²⁴²
حامِلَه صَخْن المِقْلَى
يا لَيْت يا خُوكِ إِتَطَلَّقْ
وإنْ جان²⁴³ بِالْمِنَّه عَلَيَّه²⁴⁴

يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
بيتها ما بين البَيُوتِي
حامِلَة صحن الجِبُوتِي²⁴⁵
رِيْلُهَا مَلْعُون وَلُوتِي²⁴⁶

مر ولا سلم عليه
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
بيتها تَرْبِطُ حِجْلُهَا²⁴⁷
وإنْ كَسَرُ مَسْمَار حِجْلُهَا
يا لَيْت يا خُوكِ أَنَا رَجْلُهَا²⁴⁸

هذه الأم أنجبت بنتا وربما تكون قد أنجبت أخريات وليس لها ولد وحين عايرها النساء قالت أنها لا تريد الولد وإن كان فارسا جميلا قويا وأنها تفضل البنت فالبنت أقرب من الأم تعرف أسرارها وتحفظها عن الناس وهي التي توسع لها المجلس وتصنع لها (حية) في العيد.

الحية بية تقليد خاص بالأطفال وخاصة البنات يبدأ في منتصف شهر ذي القعدة أو قبل عيد الأضحى بعشرة أيام. الحية سلة صغيرة لها حامل من الحبال تصنع من خوص سعف النخيل يضع الأطفال بداخلها بعض التراب واسماد ويزرعون الحبوب مثل العدس و(الماش) وفي الكويت الرشاد أو الشعير. تعلق السلة في فناء الدار ويتعهد الأطفال بالعتاية بها وبريها حتى تنبت الحبوب وتكبر وتطول. في يوم الوقفة أو ليلة العيد يتجمع الأطفال والأهالي ثم يتوجهون إلى شاطئ البحر أو مجاري عيون الماء. يؤرجح الأطفال السلال وهم يغنون وبنهاية الأغنية يقذفون بالسلال إلى الماء.

حية بية
راحت حية
ويات حية
على درب لحينية
عشيناك
وغديناك
قطيناك
لا تدعين علي
حليني يا حيتي
وابري ذمتي
مع السلامة يا حيتي

تردد الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

يا حيتي يا بيتي
حيي لأبوي، حيي لأمي
سبع حيات

هذه التهويذة معروفة في الكويت أيضا وهي كالتالي:

وإن جان بالمنة عليه

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية على لسان رجل مغرم بامرأة شابة
لكن متزوجة من رجل يكبرها سناً. يلاحق المحب
هذه المرأة ليلاً نهاراً ويعرف كل ما تفعل وقد
حاول أن يصادق زوجها ليكون أقرب إليها لكن
الزوج لم يعطه أية فرصة وصار يتمنى أن تطلق
منه ليتزوجها هو وإن تحقق له ذلك فسيكون حقا
ممتنا وفرحاً بحظه السعيد.

أغاني من الحكايات الشعبية:

يا خوي يا ولد الحنّيه

يا راد قلبي عليّه

لا أنا خوَج ولا خال بنتِج

ولا أنا مسند وتميلي عليّه

يا خوي يا ولد إدعيّه

يا راد قلبي عليه

أنا خوَج وأنا خال بنتِج

وأنا مسند ملي عليّه

تكرر ظهور هذه الأبيات في كل المناطق
وقد تم رواية الحكاية في ما سبق. الحكاية عن
امرأة يطردها زوجها من البيت فتحمل أشياءها
وابنتها الصغيرة و تلجأ إلى بيت أخيها الشقيق
لكنه يصدها فتتركه المرأة وتذهب إلى بيت أخيها
غير الشقيق وهو (ولد الدعية) أي المستعبدة - من
الرقيق- والتي تسررها الأب وأنجب منها. الأخ
ولد الدعية استقبلها استقبالا طيبا وأحسن إليها
فهو نخرها وسندها.

وأحب أن أورد رواية أخرى وإن مختلفة
لحكاية ذاتها إلا أن المعين فيها هو الأب:

خذت الضنين ورحت للعم

ترك غداه وصار مهتم

وش جاب ولد الأخو للعم

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للخال

ترك عشاءه وصار محتار

وش جاب ولد الإخت للخال

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للأخ

خذ العصايه ولخني لخ

وش جاب ولد الأبو للأخ

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للجدة

خذ العصايه وحدني حد

وش جاب ولد الولد للجدة

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للأب

خذ الضنين وحبني حب

وقال يا حي الضنين

ويا حي من جانا

أغاني الصباح

تتطابق كثير من أغاني الصباح في منطقة
المحرق وأغاني الصباح في الكويت.

صباحك صباحين

صباح الحجل بالعين

صباح يطرد الفقر

صباح يوفي الدين

صباح قال يا يده²⁴⁹زادت ليج²⁵⁰ غلا وموده

الراوية من عضوات دار يوكو

تحياي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح
بهذه الأغنية وتتفاءل بصباحه فهو صباح فرح

على الثراء والرفاهية. والأغنية تردد بالطريقة ذاتها في الكويت لكن يقال (إطليات الغنم بدل طليعات الغنم).

صُبَا حُ الْخَيْرُ صَابَحَتَهُ
وَيْنُ مَا رَحْتُ وَأَفَقَتَهُ
وَالْخَيْرُ لَا فَاتَكَ وَلَا فَتَهُ

الراوية من عضوات دار يوكو

تتمنى الأم أن يلاقي طفلها الخير أينما ذهب وأن لا يفوته منه شيئاً أبداً.

صُبَا حُ الْخَيْرُ يَا السَّيِّدُ
يَعْلَنِي ²⁵⁹ أَجُوفُك ²⁶⁰ مِنْ الْحَيِّ ²⁶¹
يَاي ²⁶² مَتَّهِد ²⁶³
أَصُومُ يَوْمَيْنِ وَالثَّالِثُ أُعِيدُ

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها في الصباح وتلقبه (السيد) والسيد عادة من رجال الدين والذين لهم صلة نسب مع الرسول عليه الصلاة والسلام وآل بيته. تتمنى الأم أن تعيش لترى طفلها إنساناً بالغاً وأن تستقبله حين يعود من الحج وتندّر أن تصوم يومين ثم تعيد في اليوم الثالث من شدة فرحتها بعودته سالماً.

صُبَا حُ الْخَيْرُ يَا ذَخْرِي
يَعْلُ مَا أَتَيْتَنِي ²⁶⁴ عَلَيْكَ رُوعَاتِي ²⁶⁵

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها الذي هو ذخرها في الدنيا وسندها وتدعو أن يحفظه الله من كل شر وألا يروع قلبها أو يفجعه بفقده.

يَا غُؤْيُنْتِي ²⁶⁶ أَهْلَا
يَا مَرْحَبَا بِكَ سَهْلَا
دَارِ تَمْشِي فِيهَا
تَخْضَرُ مِنْ عُقْبِ الْمَحْدَى ²⁶⁷

وخير يطرد الفقر ويسد الدين وتتمنى أن يكبر ليعبر عن حبه بجدته.

صُبَا حُ صُبَا حُ
صُبَا حُ الْكِحْلُ بِالْعَيْنِ
صَبَا حُ قَالَ يَا يَمَةَ
كَلَيْتُ الْيَوْمَ قِرْصَيْنِ ²⁵¹

الراوية من عضوات دار يوكو

صُبَا حُ صُبَا حُ
صُبَا حُ الْكِحْلُ بِالْعَيْنِ
صَبَا حُ قَالَ يَا يَمَةَ
قَرَيْتُ الْيَوْمَ يَرْوَيْنِ ²⁵²

الراوية من عضوات دار يوكو

صُبَا حُ مِنْ غُبْشَهُ
شَرَوِي ²⁵³ الذَّهَبُ وَاللُّوْلُو بِالْبُقْشَهُ ²⁵⁴

الراوية من عضوات دار يوكو

صُبَا حُ الصَّبَا حُ
وَالْوَرْدُ وَالتِّفَاحِي
وَعُؤْيُنْتِكَ ²⁵⁵ الشَّهْلَه ²⁵⁶
سَلَابَةُ الْأَرْوَاحِي

الراوية من عضوات دار يوكو

صُبَا حُ إِنْ تَمَّ ²⁵⁷
وَطَلِيْعَاتُ ²⁵⁸ الْغَنَمِ
وَمُصَا هَلُ الْخَيْلِ
وَمُنَادَى يَا خَدَمُ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن صباح طفلها هو صباح الخير الذي يأتي مع تكاثر الأغنام وصوت صهيل الخيل في البيت ونداء السادة للخدم مما يدل

حاجيني²⁷² مِنْ حَجَايَا²⁷³

وَيَعْلُ الْبَيْنُ²⁷⁴ مَا يَأْجُ

وَلَيْهِ طَرَشُ مَنَادِيهِ²⁷⁵

خَذَا الْحَاسِدُ وَخَلَا²⁷⁶

الراوية من عضوات دار يوكو

تشجع الأم طفلتها على النطق والكلام وخاصة حين يبدأ الطفل بالتلفظ ببعض الحروف مثل (بو ومو) وحين يناغي، تطلب الأم من طفلتها أن تروي لها الحكايات وتدعو أن يخطئها الموت ويصيب الحاسدين.

حبيبي يَقُولُ إِنَّهُ²⁷⁷

وَيُشَابُهُ رِيْمَةُ²⁷⁸ الْعُنُقَا²⁷⁹

الراوية من عضوات دار يوكو

الأم سعيدة بطفلها الذي بدأ المناغاة وسعيدة بجماله ولون بشرته الأبيض وعنقه الطويلة.

اللِّي مَا يَقُولُ حَقَّ بِنْتِي يَا عَيْنِي

يَعْمَى مِنْ إِنْثَنَيْنِي²⁸⁰

وَيُطَلِّقُ أُمَّ عِيَالَهُ

وَيَكْثُرُ عَلَيْهَا الدِّينِي

الراوية من عضوات دار يوكو

تتمنى الأم أن تعمى عيون كل من لا يعبر عن حبه لطفلها ويدللها بقوله (يا عيني) وإن كان رجلاً أن يطلق زوجته أم أولاده فتفتقر وتتقلبها الديون.

اللِّي مَا يَقُولُ حَقَّ حَمْدُ يَا نِبَاتُ²⁸¹

مَا يَعِيشُونَ لَهُ لَا صُبْيَانُ وَلَا بَنَاتُ

الراوية أم محمد المعراج البسيتين

اللِّي مَا يَقُولُ حَقَّ بِنْتِي يَا شَكَرُ²⁸²

لَا عَاشُ فِي حَيَوُ²⁸³ ذِكْرُ²⁸⁴

إِلَّا الْعَيُوزُ²⁸⁵ وَبِنْتُهَا

وَالشَّايِبُ مَحْنِي الظَّهْرُ

الراوية من عضوات دار يوكو

تستقبل الأم طفلها بأهلاً وسهلاً ومرحباً وهي من التحايا التي تستخدم حين ينام الطفل ويستيقظ في أوقات أخرى من النهار. تدعو الأم أن تخضر الأرض القاحلة وينمو فيها الزرع ويكبر حين يخطو طفلها عليها . نقول للمسافر (دربك أخضر) لنتمنى له سفراً ميسراً ورحلة موفقة.

أغاني الترقيص

أغاني مشتركة:

دَلَالِكْ إْحْنَا نَحْبُهُ

وَنُغَطِّيهِ بِالْمُكْبَةِ²⁶⁸

دَلَالِكْ خَبَقُ²⁶⁹ الدُّورُ

وخبِقْ دَارُ مَنصُورُ

الراوية من عضوات دار يوكو

سَمِعْ حِسَّكَ²⁷⁰ الْمُطَرُ

وَتَهْلُهُ وَإِنْ حَدَرَ

سَمِعْ حِسَّكَ الْبَاشَا

وَحَدَرَ²⁷¹ مِنْ فَرَاشَهُ

الراوية من عضوات دار يوكو

حين يبكي الطفل تهدئه الأم بهذه الأغنية وتصف له ما حدث حين بكى فقد استجابت السماء وتعاطفت معه فأنهمر المطر وحين سمعه (الباشا) ترك سريريه الوثير ليستطلع الأمر. هذه الأغنية تردد بالطريقة ذاتها في الكويت مع إضافة

سمعك الباشا

وحدر من فراشه

وسمعك المطر

وتهلله وإنحدر

وإسمعك الديد

وتحدر باللبن

الديد: هو الثدي وحين سمع بكاء الصغير در باللبن.



الراوية السيدة أم أحمد

الراوية أم محمد المعراج

اليسيتين

تتمنى الأم أن يفنى
الأقارب الذكور لكن من لا
يتملى بحلاوة ابنها ويقول
له (يا سكر) وأن لا يبقى
منهم سوى العجوز وزوجها.

أغاني البنات

بَنِيَّةٌ عَلَى بَنِيَّةٍ

وَلَا قَعُودُ الْبَيْتِ بَطَالُ

بَنِيهِ طَحَانَةُ الْقَفَّةِ

وبنيه نَفَاعَةُ الْيَارِ²⁸⁶وبنيه ظَفَامَةُ²⁸⁷سُدُودِي²⁸⁸

لِيَهْ سَعُوا بِهَا النَّاسُ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من الأغنيات التي تكررت في كل المناطق.
تقول الأم أن إنجاب البنات الواحدة تلو الأخرى أفضل
من عدم الإنجاب والبقاء في البيت دون مسئوليات
وعمل أو العيش دون أطفال. البنات نافعات للأم
والجيران يطحن الحبوب ويحافظن على أسرار الأم
بينما يكشفها الآخرون ويسعون بغيبتها.

أم الولد : الْعَزْ حَقُّ أُمِّ الْوَلَدِ

لِيَهْ ظَهَرَتْ مِنْ لِنْفَاسِ

أُمِّ الْوَلَدِ لَهَا عُرْفُهُ وَلَهَا دَجُّهُ عَالِيَهُ

أم البنت : لَا تَفْرَحِينَ يَا أُمَّ الْوَلَدِ

نَاخِذَهُ وَنَخْلِيحُ²⁸⁹ خَالِيَهُ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه أغنية منافسة وردت من قبل ضمن أغنيات
المناطق الأخرى. تفخر أم الولد بما وهبها الله
وتقول أنه ستكون لها مكانة عالية في البيت وفي
قلب زوجها فتحببها أم البنت بأن إبتنتها وهي ابنة

عم ذلك الولد ستتزوجه وتأخذه منها.

الأم الأولى:

يَوْمَ قَالُوا لِي بَنِيَّةٌ

أُظْلِمْتُ دَارِي عَلَيَّهْ

قُومُوا يَا نِسَوَانُ

وَصُكُوا²⁹⁰ دَارِي عَلَيَّهْ

الأم الثانية :

يَوْمَ قَالُوا لِي غَلَامٌ

إِشْتَدَّ عَزْمِي ثُمَّ قَامَ

يَبُوبَا²⁹¹ يَا نِسَوَانُوَقُومُوا رَزُّوا الصَّفْرِيَّهْ²⁹²

البنت:

يُمَّهْ لَا بَاسَ لَا بَاسَ²⁹³

أَنَا طَحَانَةُ الْقَفَّةِ

وَأَنَا فَلَايَةُ الرَّاسِ²⁹⁴وَأَنَا سَدَادُ سُدُودِجِ²⁹⁵

لَا تَدْرِي بِهَا النَّاسُ

الراوية من عضوات دار يوكو



يَاخِذْج²⁹⁹ ابْنُ الْحَرَامِ³⁰⁰ وَيَحْرِمْني حَدِيثِجْ

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية لتشجيع البنت على النطق والكلام. تطلب الأم من طفلتها أن تحدثها وتحكي لها حكاياتها اللطيفة قبل أن تكبر وتتزوج ويلهيها الزوج عن أمها ويحرمها من أحاديثها. من الواضح أن هذه الأم لن تكون حماة طيبة فهي تنعت زوج ابنتها (بابن الحرام) حتى قبل أن تكبر ابنت.

يَا بِنْتَنَا يَا بِنْتَنَا أَوْ يَا عَيْنَنَا يَا عَيْنَنَا

نَحِيْجْ³⁰¹ كَلْنَا

نَفَرِشْ لِحْ³⁰² فَرَأَشْ

هذه أيضا من الأغاني التي تكررت في كل المناطق وهي هنا بإضافة جديدة. تقهر أم الولد بما رزقها الله وتعبّر عن فرحتها وفرحة من حولها حين رفعوا القدور على المواعد لإعداد أشهى الطعام وتعبّر أم البنت عن حزنها وتطلب ممن حولها أن يغلقوا عليها باب حجرتها فتجيبها البنت وتطلب منها أن لا تحزن وألا تبتئس فهي أكثر فائدة من الولد فستساعدنا حين تكبر في أعمال البيت مثل طحن الحبوب وستقلي رأسها وتنظفه لها من القمل وهي التي ستحفظ وتكتم أسرارها عن الآخرين.

حاجيني²⁹⁶ بُحْدِيْجْ²⁹⁷

قَبْلُ لَا يَنْبِتْ رِيْشِجْ²⁹⁸

وأبوها خضخض راسه

ألا يا زَيْنَتِي الدَّلَاعَةُ³¹¹

قومي إِرْقِصِي لي ساعه

الْبِنْتُ أَحْسَنَ مِ الْوَلَدِ

لَوْ مَا لِبَشَارَةِ سَاعِهِ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن البنت أحسن من الولد من حيث أنها حين تكبرتهم بأهلها وتعين وتعاون على قضاء حاجاتهم والفرق هو أن الأهل يتلقون خبر إنجاب الولد بسعادة أكبر من سعادتهم عند ولادة ابنت. البيتان الأخيران تحولاً إلى مثل يقال عند ولادة ابنت حتى لا تحزن الأم.

يا عَرُوسُ عَرَّسَتْ بِسَعُودِهَا³¹²

يا عودِهَا³¹³ عودُ الرَّدِينِي عُودِهَا³¹⁴

قومي يالُولُوهِ وَالْبِسي الْعَلَانِيَةَ³¹⁵

هَنَّاكِ رَبِّي سَاعِدِجُ³¹⁶ مُوَلَايَةِ³¹⁷

وإِنِّي يا شَيْخَةَ الْبِسي بُورِيَشَةَ³¹⁸

يا شَيْخَةَ الْبِنَاتِ³¹⁹ يا الْغُرَيْسَةَ³²⁰

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية من أغاني العايدوه تغنيها الأم لابنتها عند تمشيطها وأحياناً لتتويميها بسبب لحنها الهادئ فهي تصف جمال وقيمة البنت عند أهلها. العايدوه من التقاليد المتبعة في معظم دول مجلس التعاون قبيل العيد تطوف النساء ببيوت أموسرين من أهل المدينة وهن يغنين الأغنية ويدعون لأصحاب البيت الذين يقومون بالتالي بالتصدق عليهن بما يتيسر من نقود أو حبوب كالبز والقمح.

الْهَيْلُ³²¹ بِالْهَيْلِ الْهَيْلُ بِالْهَيْلِ

مريم شَعْرُ رَاسِجِ³²² حَبْلُ الْبَيْلِ (راسها

يسحب للذيل)

نادوا الْحَنَائِيَةَ³²³ نادوا الحنايه

اللي تُحَنِّي³²⁴ مريم في أَظْلَمَ اللَّيْلِ

وَتَرْبِي لِجْ ظَنَّا³⁰³

الراوية أم يوسف الغاوي المحرق

تعبر الأم عن حبها لابنتها وعن أمنيته في أن تتزوج ابنتها لتحبل ولتلد حتى تفرش لها الأم السرير لترعاها في فترة النفاس وتربي طفنها.

يا مريمي يا مريمي

تبين عبود

..

وعباة ماهود

الراوية هناء المعرج لبسيتين

نورة حَظَنُهَا الْجَبْرِي³⁰⁴

وَمَنْدُوبُهَا لِلْبَاشَا

نِصْ³⁰⁵ الْبَحْرُ دَرَّتْهَا³⁰⁶

وَالْهَيْرِ³⁰⁷ وَيَا قَمَاشَةَ³⁰⁸

وبغداد إصْبَاحَتْهَا³⁰⁹

وَيَقُولُ أَبُوهَا دَرَّةُ اللَّاشَا³¹⁰

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن الجبري أرسل الباشا لخطبة تلك البنت وعرض نصف البحر والمغاصات بلؤلؤها كمهر لها ومدينة بغداد هدية صباح ليلة الزفاف إلا أن والد البنت رفض وقال بأن كل ذلك لا شيء ولا يساوي قيمة ابنته.

هذه الأغنية تردد في الكويت بهذا الشكل:

رقية خطبها الجبري

ومندوبها الباشا

نص الحسا درتها

والهير ويا قماشة

وبغداد إصباحتها

ونقول درة اللاشا

وعمها قال هاتوها

مع زوجها تشاركها باقي النساء في اغناء وترديد ادعوات.

أغاني الأولاد:

محمد الدندنات³³⁰

يابوه³³¹ قبل البنات

الراوية سهى حمادة الحالة

الأم سعيدة بأنها أنجبت ولدا قبل ابنتا.

محمد اللوش³³²

نور السكة ونور الحوش³³³

الراوية سهى حمادة الحالة

هذا الولد هو نور البيت ونورالحي.

إحنا نحبك ونريدك

ونطارد في مطاريدك

الراوية من عصوات دار يوكو

تقول الأم أنهم يحبون هذا الولد وسوف يكونون معه أينما سار وأينما تطرد به الخيل أي سيتبعونه فيما يريد.

أحبك حب ينون³³⁴

وأهلي وأهلك ما يدرون

أحبك حب بغال

بغيلته³³⁵ تنقل القش³³⁶

الراوية من عضوات دار يوكو

تعبّر المرأة عن حبها في هذه الأغنية وتقول لمحبوبها أنها تحبه بجنون لكن لا أحد يعرف وتشبه مقدار حبها له كحب البغال لبغلته التي تنقل حاجياتها وأشياءه ورغم طراقة هذا التشبيه إلا أنه من الممكن تقدير حاجة البغال الكبرى لبغلته فهي أساس لكسب العيش والتنقل.

تردد هذه الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

نادوا الخضابه نادوا الخضابه

اللي تخضب مريم في أظلم الليل

نادوا العدالة³²⁵ نادوا العدالة

اللي تعدل مريم في أظلم الليل

تسناهلين مريم كل الطلب³²⁶

ملبوسج³²⁷ الخاره³²⁸ ودل³²⁹ العرب

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية من أغاني الجلوة تغنى للعروس وتغنيها الأم لابنتها لترقيصها وتدليها وفيها نداء للحناية والخضابة والعدالة للحضور لإعداد العروس تحت ستار الظلام وتقول أنها تستحق كل ما ينفق على عرسها فهي العزيرة المدلة المرفهة التي تلبس ثوب الخارة وهو من الثياب الغالية. الثوب من أزياء المرأة في دول مجلس التعاون وله أنواع كثيرة حسب نوع القماش والخيوط المستخدمة في التطريز والنقوش وهو رداء خفيف يلبس فوق الدراعة أو الجلابية أو القستان.

الجلوة: وتسمى أيضا التجليسة.

بعد صلاة العصر تجتمع المدعوات والقريبات في بيت العروس التي تجلس على كرسي مرتفع مرتدية ثوب نشأ أخضر اللون مطرزا ومزخرفا بخيوط الذهب، وتحت الثوب سروال محجل، وتضع العروس غطاء كبيرا على رأسها يسمى "المشمر" ثم شالا مزخرفا بخيوط الذهب أيضا، ويغطي وجه العروس بقطعة من القماش تسمى الغشواية، كما تنتعل العروس صندلا محلي بالزري وتضع الحلي «الصوغ» في معصمها وحليها وعلى رأسها وصدرها، ثم تقوم الداية أو من نسميها في الكويت (الحوافة) بمسح يدي العروس ورجليها بمزيج من الزعفران المنقوع في ماء الورد ويوزع باقي المزيج على الحاضرات ليمسحن به وجوههن تيمنا. بعد ذلك تقف أربع من النساء ويمسكن بأطراف غطاء أخضر كبير مرفوع على رأس العروس، بينما تجلس امرأة أخرى بجانب العروس تتلو عليها دعاء ليوفقها الله في حياتها الجديدة ويسعدها



الراوية السيدة أم عبد الله

وهي تشبه أغنية من الكويت:

حبيب الحبيبات
ونيس العزبات
واللي ما عندها ريل
إتبي عند وليدي تبات
يوسف ما تَعَشَى
كَلَا³⁴⁶ الصَّافِي³⁴⁷ مَحْشَى
كَلَا السَّوْلِي³⁴⁸ بُسُولِيَّةُ
وَأَكَلْ مَنِينْ³⁴⁹ شَغْرِيَّةُ
وَكَلَّهْ ما تَعَشَى

الراوية أم يوسف الغاوي المحرق

هذه أغنية ساحرة عن صبي قال أنه بات دون
عشاء رغم أنه أكل سمكا صافيا محشوا وسلّة
تمر وشعرية.

هناك أغنية من الكويت بذات المعنى لكنها عن

أحبك حب ينون
والناس ما يدرون
وأحبك حب تاجر
وإمغرب من سنين
وأحبك حب عاجر
من عمره ما ضاق الينين

تعبر الأم عن حبها الكبير لطفلها وتشبهه بحب
التاجر المغمرب وشوقه لوطنه وأهله أو حب العاجر
وتشوقها لطفل.

حبيبي حَبِيتْكَ
كَثُرَ الْخَطَا حَطَّيْتُكَ³³⁷
وَيَوْمَ يَتْنِي أَمْكُ تَنْشُدُ³³⁸
حَلَفْتُ بِاللَّهِ مَا رَيْتُكَ³³⁹

الراوية من عضوات دار يوكو

الأم في هذه الأغنية حبيبة ابول الذي تلتقيه سرا
وتخفيه عندها وتذكر رؤيته حين تسألها أمه عنه.
الأغنية تشبه أغنية من الكويت تقول:

حبيبي وإن حبيته
وسط الحشا ضميمته
وإن يات أمه تدوره
حلفت أنا ما ريته

حَبِيبُ لِحَبِيبَاتِ³⁴⁰
مُؤْتَسَّ لِعَزَبَاتِ³⁴¹
واللي رَيْلُهَا³⁴³ غَايِبُ
يَقِيلُ³⁴⁴ عِنْدَهَا وَيَبَاتُ³⁴⁵

الراوية من عضوات دار يوكو

هذا الولد حبيب قريباته وكل البنات. تفخر
الأم ليس بشهامته فقط ولكن بمغامراته الغرامية
وقحولته أيضا فهو يؤنس وحدة كل من ليس لها
حبيب ومن زوجها غائب عنها.

بنت لم تأكل لحزنها على أمها التي ماتت ولم تأكل
سوى سمك هامور مشوي وقدرين من الكشري
وكيس أو خيشة بصل وأرغفة من خبز الحنطة ثم
طلبت من زوجها أن يدني إليها سلة التمر للتسلى
بها قبل العشاء

حنينة وبايته بلاش

على أمها ما تعشاش

كلت قطان مشوي

وكلت جدرين كشري

وكارة بصل ببيوقها

ورغفان حنطة فوقها

ويا ريل دن القوصرة

تلهوة دون العشا

بيننا من الهفوف³⁵⁰

نمشي بدرع وسيوف

يا عم أنا باجوف³⁵¹ درب لحنينة³⁵²

بيننا من عالينا ليه بيوت أهالينا

يا الشيخ ويا ابن الشيخ بالك تخلصنا

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أغاني الأعراس وتعنى لترقيص الأطفال.

بيننا³⁵³ من الجبل³⁵⁴ وبيننا

شعاع الشمس يا نور المدينة

بيننا والمعرس وراها

ويمسح بسايلها³⁵⁵ بيده اليمين

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية من أغاني الأعراس. العروس من أهالي منطقة في الغرب. وقد يكون أصل الأغنية من الكويت حيث أن هناك حي يسمى (جبل أي قبلة) وهو في غرب مدينة الكويت يقابله في ذلك (حي الشرق) كما تردد الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

بيننا من الجبل وبيننا
شعاع الشمس يا نور المدينة

بيننا والمعرس وراها

ويمسح شاربه بإيده اليمين

والله ما بينا نحوف الظلام

إلا لأجل عرسك يا ابن الكرام

والله ما بينا من دارنا

إلا ويجي المعرس ويذبح لنا

يسن سجينه ويذبح لنا

يذبح لنا الحايل وكبش الغنم

يالله يا خالته ويا عمته

خالد إمعرس وإعلقي شمعتة

يابو اليواني وزاد منهم عشا

يا راية البيض على اليايته

يابو الذبايح وزاد منهم فخذ

يا راية البيض على اليايته

يابو الطوايح وزاد منهم بدن

يا راية البيض على اليايته

أم الولد:

لُم البنات كِرسِي من حَطَب

ولُم الأولاد كِرسِي من دَهَب

أم البنت:

باخذ سبعة الأولاد

وأحرق جندج بعد

الراوية من عضوات دار يوكو

الولد يوم نيبه

خيرَه حق مرته³⁵⁶

تلايا نصيبه

أمه عند الباب

وبأير³⁶⁸ وياك ليّه يريّت بالميداف³⁶⁹

وبأير وياك

ويرخني³⁷⁰ الفطامي³⁷¹ يا خوي إبخشمي³⁷²

يرخني الفطام

وبحور الظلام الحير³⁷³ وردنتي

وبحور الظلام

الراويّة من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية هي أمزوجة كانت تغنيها النساء ليعبرن فيها عن مشاعرهن تجاه ذويهم الذين أبحروا على متن أم الحنايا طلبا للرزق . كانت الأمزوجة تؤدي في بيوت الشيوخ أو بيوت النواخذة أو البيت العود وهو أكبر بيوت الفرغان أو على شاطئ البحر (السيف) لاستقبال العائدين من رحلة غوص أو سفر ثم صارت تغنى في مناسبات أخرى.

تصف الأغنية ما يعانيه البحار من متاعب وفيها ترجو المرأة من ريان السفينة أن يكون عطوفا على البحارة فالبحر بارد وقاس عليهم وتتمنى لو أنها تتحول إلى دهان ترطب به أياديهم الخشنة المتشققة من كثرة جر الحبال والبرد وأن تتحول إلى خيمة لتظل عليهم وتحميهم من الشمس وأمطر والرياح وأن تغوص مع الغواص حين ينزل إلى الأعماق وأن تجلس قربه على الفنة لتسمع حكاياه وهو يفلق المحار وأن تجر معه خيط الصنارة وهو يصيد السمك ثم تخبر عن شكوى الغواص من القطام الذي جرح أنفه وكيف أن طلب الرزق قد أورده بحور الظلام وكيف قد تحل وضعف جسده من شدة الإرهاق وقلة الطعام.

الختام

ربما من الصعب أن نستخلص أثر البيئة في أغنيات المهدي أو تأثر أغنيات المهدي بالبيئة من هذه المجموعة البسيطة من الأغنيات من كل منطقة إلا أنه من الواضح ذكر البساتين والنخيل والزرع والأشجار والخضار والفاكهة وكذلك ذكر الأئمة والقبّة والسادة والعلم والمعلم في

جنّها غريبة

الراويّة من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن أولد بعد تعبها في تربيته يكون خيره في النهاية بزوجته وآخر الأمر تصبح هي غريبة مكانها عند الباب وليس في قلب البيت.

الولد يوم نيبه

خيرّه حقّ الخدام³⁵⁷

تلايا نصيبه

أمّه قاعدة عند الباب

جنّها غريبة

الراويّة من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن أولد بعد تعبها في تربيته يكون خيره للآخرين وإن كانوا خدم البيت وتصبح هي كالغريبة الدخيلة.

يدّفوها³⁵⁸ على إسيف³⁵⁹ أم الحنايا³⁶⁰

يدّفوها على اسيف

وتير³⁶¹ المياديف³⁶² كلّها ضبيّان

تير المياديف

لا تصلّب³⁶³ عليهم يا نوخذاهم³⁶⁴

لا تصلب عليهم

وغضب عليهم ترى البحر بارد

وغضب عليهم

وأدهن إيديهم يا ليتني إدهيته

وأدهن إيديهم

وأظلل عليهم ويا ليتني خيمه

وأظلل عليهم

باغوص وياك ليّه غوصوك في الهير³⁶⁵

باغوص وياك

وأسمع حجاياك³⁶⁶ وأقعد على الفنه³⁶⁷

وأسمع حجاياك

نجحت في هذا المقال في إلقاء الضوء على جانب رائع من جوانب الأدب الشعبي في البحرين ومقارنته بمثيله في الكويت. أسعدني أن تمكنت من استثارة همم الباحثين وتنشيط ذاكرة الرواة الذين قضيت معهم أوقاتاً رائعة خلال زيارتي القصيرة التي اعتبرها تاريخية أيضاً لوطني الثاني وأكرر شكري لمجلة الثقافة الشعبية على إتاحة هذه الفرصة لي وعلى تشجيعهم المستمر لجهودي في هذا المجال.

الأغاني القروية وأنواع السمك والسفن والبحر والغوص واللؤلؤ في أغاني منطقة المحرق. ورغم اختلاف اللهجة والراويات للأغنية الواحدة من منطقة إلى أخرى إلا أن تكرار كثير من الأغنيات في كل المناطق التي زرتها في البحرين ودول مجلس التعاون يدل على وحدة أصول المجتمع وتقاربه وقدرات أهله الإبداعية الفائقة.

هذا وأتمنى أن أكون قد وفقت في إطلاق هذه الحملة وتوجيهها في المسار المراد وأن أكون قد

الهوامش

- 1 - ويكيبيديا. ar.wikipedia.org /بحرانية-لهجة.
- 2 - أصول لهجة أهل البحرين عنوان لكتاب - سعد سعود مبخوت- 2001م.
- 3 - دوم: دائماً.
- 4 - عذرا في البيت: تعني بنت عذراء.
- 5 - عين طولات لضروس: نوات أسنان طويلة.
- 6 - عمومه: أعمامه. أخوة الأب.
- 7 - قول: قل.
- 8 - دفع البلاء: رد البلاء.
- 9 - ياسين: سورة ياسين.
- 10 - نشميه: المرأة الحرة.
- 11 - صبي وبنية: صغار السن حيث يعتقد بقدرتهم الفائقة على الإصابة بالعين.
- 12 - تارس: مالى. يملأ.
- 13 - أرض طيبة دار: مكة المكرمة.
- 14 - قبة العباس رضي الله عنه.
- 15 - الواحد: الإنسان.
- 16 - صديق: صديق.
- 17 - مشمل: مدير، مبتعد.
- 18 - حي: كائن حي.
- 19 - حي: حج.
- 20 - العز: العذاب والمهانة.
- 21 - التمحين: من المحن. العذاب والألم.
- 22 - فروخ اللوز: أشجار اللوز.
- 23 - الخشيان: السفن.
- 24 - جبرتي: يجبر ويطيّب خاطري. الجبر أن تغني الرجل من الفقر أو تجبر عظمه من الكسر. أبو الهيثم: جبر قاعة الرجل إذا أغنيته. ابن سيده: وجبر الرجل أحسن إليه. قال الفارسي: جبره أغناه بعد فقره لسان العرب- جبر).
- 25 - غاتي: أغاتي كلمة تستعمل للتدليل مشتقة من كلمة (آغا) التركية، لقب احترام. آغا تعني سيد بالفارسية.
- 26 - دخلي: ما أملك.
- 27 - المحزاتي: الحزة هي الوقت، محزاتي قد تعني أوقاتي.
- 28 - عالدا: على الأعداء.
- 29 - لقبلاكم: لمقابلتكم، للقاءكم.
- 30 - وش: ماذا؟.
- 31 - عداكم: أنساكم.
- 32 - الزين: الجمال.
- 33 - محلاك: ما أحلاك.
- 34 - صويحي: تصغير صاحبي.
- 35 - الراوي حسين محمد حسين الجمري.
- 36 - كتاب من أغاني المهد في الكويت- بزة الباطني الطبعة الثانية.
- 37 - إيش: ماذا؟.
- 38 - ليه: جوفه أو الحبوب في جوف البطيخ.
- 39 - زولية: سجادة.
- 40 - أم ألفين: ألفين روبية.
- 41 - لكن: 200 ألف روبية. اللك هو 100 ألف روبية.
- 42 - يوعينا: يوقظنا.
- 43 - قي: فيء. ظل.
- 44 - مسعدة: المرأة التي يحبها ويدللها زوجها.
- 45 - سوق إلخلا: من الغل. غل صدره يغل بالكسر، غلا إذا كان ذا غش أو ضغن وحقد. ورجل مغل: مضمي على جفد وغل. وغل يغل غلولا وأغل: خان.



اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري

أحلام أبوزيد - كاتبة من مصر

أفاق

آداب شعبي

صادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

نعرض في باب جديد النشر هذا العدد لتجربة جديدة، هي إلقاء الضوء على السلاسل المتخصصة في نشر التراث الشعبي، ودور هذه السلاسل في توثيق التراث الشعبي لهذا البلد أو ذاك.. وقد أثرنا أن نعرض لتجربة بلد بعينها حتى نقف على ملامحها ودورها في دفع حركة البحث العلمي في المجال. وقد اخترنا أن نعرض لتجربة سوريا لسببين، الأول: أن المهتمين بحركة التراث الشعبي السوري يكاد يمثل كل منهم أرشيفا مستقلا بذاته، وكل منهم يحمل بداخله حلم تكوين أرشيف للتراث الشعبي السوري. السبب الثاني، هو أن السلسلة التي سنعرض لها مرتبطة بمؤسسة حكومية هي الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي التابعة لوزارة الثقافة السورية. والسلسلة تحمل اسم "مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي"، والتي صدر عنها حتى الآن ما يقرب من ثلاثين مجلد، وهو ما يشير إلى حرص الدولة على نشر التراث الشعبي وحفظه، وحتى نكون منصفين في عرضنا، فإن فكرة هذا المشروع تعود للدكتور كامل إسماعيل مدير التراث الشعبي السابق بوزارة الثقافة السورية، الذي أسس للمشروع منذ عام 2004، وقد أثمر عن عشرات الدراسات والمواد التراثية المهمة في مختلف المحافظات السورية.



من عادات وتقاليد مدينة تدمر

المؤلف : أحمد ميثقال قشعهم
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

صدر في 214 صفحة، عام 2007، تناول فيهما تاريخ وجغرافية المنطقة. وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب يشير إلى موضوع العادات والتقاليد، إلا أن الموضوعات المطروحة فيه أشمل من ذلك، حيث تعرض لموضوعات في الأدب الشعبي كالأحاجي....

13 من هذه السلسلة (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي) بعنوان من عادات وتقاليد مدينة تدمر لمؤلفه أحمد ميثقال قشعهم وصدر في 214 صفحة، عرض فيه لدراسة توثيقية لبعض عادات تدمر. والكتاب هو الثالث للمؤلف ضمن مشروعه في بحث مدينة تدمر، الأول بعنوان «البلسم الشافي في تاريخ تدمر الوافي»، والثاني بعنوان «أسماء الأمكنة في تدمر وبانياتها»، تناول فيهما تاريخ وجغرافية المنطقة. وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب يشير إلى موضوع العادات والتقاليد، إلا أن الموضوعات المطروحة فيه أشمل من ذلك، حيث تعرض لموضوعات في الأدب الشعبي كالأحاجي والألغاز والتعجيز، وكذا فنون الغناء والحرف والعمارة الشعبية. اشتمل الكتاب على عشرة فصول بدأها المؤلف بموضوع حول العادات والمعتقدات المرتبطة بالاستسقاء وتاريخه، متناولاً ما جاء في كتاب علي حسن موسى عام 1994، الذي يوثق للاستسقاء بمنطقة دير الزور. ويرى المؤلف أنها هي نفسها عادات تدمر التي نشرتها للمناطق المجاورة لها ومن بين هذه العادات المواكب وحمل الرايات وأغاني الأطفال وجمع الحبوب من البيوت بعد الصلاة. ويضيف المؤلف لذلك كله عادة خلع الشيوخ للباس الخارجي ولبسه بالقلوب، ثم ينتقل إلى موضوع الأحاجي والألغاز، فيعرض لما استطاع جمعه منها: مثال (طاسة ترن طلسة

ملف هذا العدد يحوي سبع دراسات من هذه السلسلة، احتوت موضوعات متعددة من الفولكلور السوري: العادات والتقاليد- الأمثال والتعابير الشعبية- التناويع الشعبية - الألحان الشعبية- الحرف التقليدية، فضلاً عن بعض الدراسات الموسوعية التي وثقت للتراث الشعبي السوري عامة، ودراسات أخرى اهتم أصحابها بالتأسيس المنهجي لجمع التراث الشعبي. وجميعها تشترك في كونها تقدم مادة ميدانية حية، كما تعتمد على منهج الجمع الميداني من الرواة والإخباريين الثقات من كبار السن في إطار التوثيق لموضوعات الفولكلور. كما تتنوع جغرافياً لتشمل العديد من المناطق الثقافية السورية بدمشق وحمص وتدمر وصافيتا ودير الزور والبيداني. وأجدني بعد أن اطلعت على هذه الدراسات المهمة في حاجة إلى توجيه الدعوة للباحثين السوريين والمؤسسات الثقافية المهتمة بالتراث الشعبي السوري، إلى السعي لتأسيس أرشيف متخصص يجمع هذه الجهود الرائدة.. ولعل البداية قد تكون من خلال موسوعة سورية ضخمة متخصصة في التراث الشعبي السوري. وأتصور أنها ستكون نواة لموسوعات متخصصة أخرى في وطننا العربي.

عادات وتقاليد تدمر

خلال عام 2007 صدر العدد رقم



للعروبة كالكشف للصبي، والبرمة والليحي والشكرية، كما عرض لأكالات الماسبات كلنسفة والفتية. وقدم في كل تكلة مكوناتها وطرق طهيها. ثم عرض لبحث الصناعات التقليدية في تدمير كصناعة القلاء والصنوصي والنجال والفارشي والكمال. مستعينا بالصور اليدانية التي توفرته له. أما بحث في المعتقدات الشعبية فقد تناول فيه موضوعات حول الطب الشعبي كتلاخ صداع الرأس ثم تناول بعض المعتقدات كالتفول والتشاوم والحسد مثال: حكة اليد والسفر، وكب اللاء والضيقة وسن الذيب التي شرحها بقوله: «تضع الفسلة سن الذيب مع لولده وتربطه بخرط في ملف حتى تبرد منه عين الحامسين». وينتهي المؤلف كتاب بعرض البيت القديري وأقسامه التي بنها بالضيقة وبيت لاسيلة وبيت اللونة وغرف الكلنيز، وغرفة الأدوات القشيع. كما عرض لأساطير الدواب ومستودعات الحلف والبئر ليقدم لنا بذلك صورة متكاملة حول فولكلور تدمر.

أشغال الساحل السوري

يعد كتاب نزيه عبد الحميد للعنوان «أشغال الساحل السوري» في منطقة الساحل السوري عموماً وهدفاً خصوصاً من الكتب المهمة التي توثق للأشغال الشعبية السورية. والكتاب يلغز رقم 19 في هذه السلسلة ويقع

بالبحر غطاسة.. جوانها لولو ويرتها نصفية. (جواب: الرملة) أما لشعبيز أو (الأقوال الشعبية)، فيفرد لها بعض النماذج، وهي بعض الأقوال والجميل التي يطلب من القائل ترتيبها عشر مرات أو أكثر مثل: خيط حرير على حيط بني خليل - أني أسفي وامي تسفي بالسفا. وقد كان هذا اللون من الأدب الشعبي قد أطلق عليه رجب النجار اسم العطفلات الشعبية غير أن المؤلف هنا أطلق عليه اسم (الشعبيز) وهو قول توصيف ميداني له بعد رجب النجار. والفن الثالث الذي تناول المؤلف هو الأغاني والألعاب الطفولة... حيث قدم نماذج عدة منها: أغنية باح باح وأغنية مطرت الدنيا. كما توسع في نماذج الألعاب الشعبية التي قدم لها بالشرح والرسم التوضيحي والصور كلعبة الرقيص، ولعبة شعيرية وغيرها. ثم أتبع ذلك بفصل أسماء ومتفرقاته عرض في بعض العادات والمعتقدات حول العلاج الشعبي، وطرق العدة وطاسة الرعية (يطلق عليها في مصر طاسة الخضرة)، ثم ينتقل الأستاذ قشعم في رحلة بحثه في عادات تدمر ليقدم لنا العرض التام من بدلية من الضبطة والعقد وجهل العروس، مروراً بطعمة العروس وحمام العروسين والصمدة (مصطبة لإجلال العروس عليها قبل زفافها)، وانتهاء بالزفة والنفول والمصامية. أما اللون والأكالات التدمرية فقد خصص لها المؤلف جزءاً مستقلاً أيضاً عرض فيها للأكالات

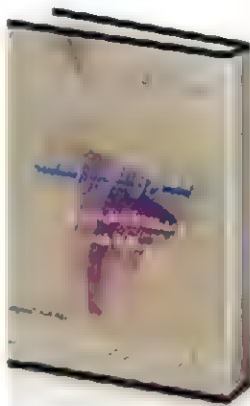


أمثال وتعبير شعبية

في منطقة الساحل السوري عموماً
وصافيتا خصوصاً

المؤلف : تزيه عبد الحميد
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

صدر في 578 صفحة، عام 2008، اعتمد المؤلف على أبحاث من سبقوه في جمع الأمثال، وكانت الدراسات السابقة معيناً للمؤلف للوقوف على بعض المقارنات سواء في سوريا أو خارجها. ومن ثم فقد حدد في مقدمة كتاب المنهج الذي اتبعه.



الكتاب مع كل قسم مائة حول التعبير الشعبية، فعندما يوثق لأمثال في موضوع السر والستره على سبيل المثال، فهو يرد عدة أمثال منها: كل سر جاوز الاتنين شاع - لا مين شاف ولا مين نره... الخ، ثم يشرح أسفل كل مثل معناه وسياقاته في مناطق أخرى لذا وجد. غير أن المؤلف يقدم لنا مائة جديدة هنا حول التعبير الشعبية في الموضوع نفسه شارحاً إيها أيضاً، مثل: بيؤ غميق (للشخص الذي يحفظ السر جيداً ولا يذيعه) - مستورة (جواب لمن تساله عن أحواله المادية) لذا كانت على حد الكفاف - من تحت لتحت (الأمر المطلوب إخفاؤه قولاً كان أو عملاً). أما الموضوعات التي صنفت بها الأمثال حسب مكنز الفولكلور كما أشار المؤلف، فهي متعددة جداً وبها تفصيلات كثيرة تتدرج من العام للخاص على النحو التالي: أمثال القيامة (الجنة والنار وعلامات الساعة - العالم العلوي)، أمثال الأرض، أمثال البحار (الطبيعة)، أمثال الأصوات، الكائنات الخارقة، حول الإنسان (الحظ والنصيب والقضاء والقدر)، الحكم والحكومة، الخير والشر، الدهر (الرجاء والطلب)، السمعة والصيت، السياسة، الكرامة والشرف، الوطن، الوقت، أمثال محاسن الأخلاق (تحمل المسؤولية - التسامح - التواضع - حسن التصرف)، أمثال مساوئ الأخلاق (الأنانية - البخل - التردد - النعاه - الكذب - سوء التصرف)،

في 578 صفحة، إصدار 2008 . وقد اعتمد المؤلف على أبحاث من سبقوه في جمع الأمثال كمؤلفات يوسف المحمود، وكتاب تعبير شعبية من منطقة السويداء، وكتاب أمثال دمشق الشعبية لنور الرباط، والأمثال الأجنبية المقارنة لراشد الكيلاني، وكتاب ديامال الشام لسهام ترجمان، فضلاً عن مؤلفات سلامة الراسي ولؤميل يعقوب. وكانت الدراسات السابقة معيناً للمؤلف للوقوف على بعض المقارنات سواء في سوريا أو خارجها. ومن ثم فقد حدد في مقدمة كتاب المنهج الذي اتبعه. حيث سجل نطق بعض الأمثال في منطقة صافيتا بأكثر من صيغة كاستبدال كلمة بإذاه بكلمة «كنوه»، فيقال «كنو بدك تحيرو خيروه» أو تقول «لذا بدك تحيرو خيروه». ويقول المؤلف أن هذه المنطقة ميزت منها إمالة حرف الالف إذا ورد في الكلمة قبل الحرف الأخير. فتقول «غائمه» دون إمالة حرف الالف. ومن سمات المنطقة أيضاً البدء بحرف ساكن في أكثر الأسماء. أما منهج التصنيف فيقول المؤلف «وقد رتب الأمثال في هذا الكتاب كما جاء في ترتيب كتاب «مكنز الفولكلور» - المجلد الأول - القسم المصنف للدكتور مصطفى جاد، الصادر عن المكتبة الأكاديمية بمصر، وذلك حسب استعمالها ومعناها ومواضيعها.. وقد رتب الأمثال ضمن الباب الواحد حسب الأحرف الأبجدية». كما تضمن

جريد الثقافة الشعبية

الشعبي: عرض-مصطلحات-توثيق- مقترحات- آفاق». والكتاب يتخذ الرقم 21 في سلسلة والمستشرقين في دراسة التراث الشعبي وأنشطة العثمانيين. ثم ينتقل إلى الحديث عن توظيف التراث الشعبي علماً ومادة، والأنشطة العربية قبل الاستقلال. ليصل إلى بدايات المرحلة العربية في دراسة التراث الشعبي، حتى ظهور خطة اليونسكو عام 1974 والهدف التنموي منها، ثم يعرض لإشكالية مصطلح فولكلور والمصطلحات الأخرى كالتراث الثقافي غير المادي، والتراث الشعبي، والمآثورات الشعبية. لكتشف أن جميع ما عرض له كان مقدمة منطقية لبحثه في تصنيف مواد التراث الشعبي حيث استعرض تصنيف محمد الجوهرى لعلم الفولكلور، ثم تصنيف مصطفى جاد كما ورد في مكنز الفولكلور، فيقول: «.. وفيما يلي عرض موجز لهذا التقسيم وتفرعات كل قسم، مع بعض التعديلات على تقسيم الدكتور مصطفى جاد في مكنز الفولكلور تناسب البحث في بلاد الشام، لوجود جوانب تراثية غير موجودة في مصر، ووجود جوانب من التراث الشعبي في مصر غير موجودة في بلاد الشام، إضافة إلى بعض الاختلافات في تسمية المصنفات». وعلى هذا النحو شرع الأستاذ مفلح في مناقشة تصنيف المكنز ومقارنته بالتراث السوري من خلال موضوعات: المعارف والمعتقدات الشعبية- العادات والتقاليد- الأدب

أمثال سلوك الإنسان (الاعتماد على النفس - اغتنام الفرص - البساطة - تبادل المنافع - التدخل في شؤون الغير - التربية - التعاون والتضامن - الجمال والبشاعة والياس - الجنون - المرض - الحكمة - الحياء - الدين - الظن)، أمثال حول جسم الإنسان (الأنف - الرأس - القلب - اللعاب - الوجه)، أمثال مخلفات الإنسان، أمثال عورات الإنسان، أمثال الناس الذكور والإناث، أمثال الشيخوخة والمعمرين، أمثال ذوي العاهات، أمثال الأنبياء والقديسون، أمثال (الحيوانات - الطيور - الحشرات)، أمثال الصحة والمرض، التفاؤل والتشاؤم، (النية - الأحلام - النوم)، الأماكن المقدسة، الاتجاهات، المواسم، الشهور القمرية والشمسية، الأرقام، الأوائل والأواخر، الميلاد، الزواج، الطلاق، الموت، الزراعة والمواسم الزراعية، العادات اليومية والمراسم والعلاقات الأسرية، الفكاكة والضحك، الموسيقى والغناء، الرقص، الحرف والمهن.

البحث الميداني في تراث سوريا الشعبي

هذه الدراسة هي أقرب إلى التخطيط الشامل لحركة الجمع الميداني للتراث الشعبي السوري، وقد حاول المؤلف محمود مفلح البكر أن يضع لكتابه عنواناً يصف من خلاله جميع محتوياته، فجاء على هذا النحو: «مفضّل إلى البحث الميداني في التراث



مَدخل

إلى البحث الميداني في التراث الشعبي

(عرض.. مصطلحات.. توثيق.. مقترحات.. آفاق)

المؤلف : محمود مفلح البكر

الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

هذه الدراسة هي أقرب إلى التخطيط الشامل لحركة الجمع الميداني للتراث الشعبي السوري، والكتاب يتخذ الرقم 21 في سلسلة والمستشرقين في دراسة التراث الشعبي وأنشطة العثمانيين. ثم ينتقل إلى الحديث عن توظيف التراث الشعبي علماً ومادة، والأنشطة العربية قبل الاستقلال.



الحرفة الشامية

والتراث الشعبي الشفاهي

المؤلف : محمد خالد رمضان

الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

صدر في 216 صفحة، عام 2008، هذا الكتاب هو الجزء الأول من ثلاثة أجزاء حول مشروعه في توثيق الحرف الشعبية. والمؤلف له منهج مميز في البحث وليس تكراراً لمن قبله، فهو لا يوثق الحرف الشعبية أو يشرح أدواتها ومراحلها فقط، بل يقدم لنا المآثورات الأخرى حول هذه الحرفة.



حماية التراث غير المادي - توصيات ندوة التراث الشعبي العربي: وحدة الأصل والهدف - توصيات الملتقى القومي الثالث للمآثورات الشعبية بالقاهرة - توصيات مؤتمر الفنون والحرف: التنوع الثقافي والتنمية المحلية بدمشق - استمارة عن الراوي - نوتة موسيقية لأغنية أطفال شعبية. وجميع هذه الملاحق تستخدم كدليل للباحث في جمع المادة وحفظها.

الحرف الشامية التقليدية

كان العدد رقم 20 من هذه السلسلة القيمة (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي السوري) من نصيب الحرف الشعبية، وقام بهذا الموضوع الملم الأستاذ محمد خالد رمضان وهو واحد من أعلام البحث في التراث الشعبي السوري، كما يحمل بين أوراقه وأرشيفه الخاص عشرات المواد التي تحتاج إلى توثيق ونشر. الكتاب الذي قدمه يحمل عنوان «الحرفة الشامية والتراث الشعبي الشفاهي» والصادر عام 2008 في 216 صفحة. وهذا الكتاب هو الجزء الأول من ثلاثة أجزاء حول مشروعه في توثيق الحرف الشعبية. والمؤلف له منهج مميز في البحث وليس تكراراً لمن قبله، فهو لا يوثق الحرف الشعبية أو يشرح أدواتها ومراحلها فقط، بل يقدم لنا المآثورات الأخرى حول هذه الحرفة. فالحرفة - على حد قوله - ليست جامدة ساكنة، والحرفيون بشر

الشعبي - الفنون الشعبية - الثقافة المادية. ثم ينتقل بنا في إطار مشروعه العلمي ليضع لنا خطة موسعة لجمع التراث الشعبي السوري؛ بداية من الاستعداد للعمل الميداني، وصعوباته، ومؤهلات ومواصفات الجامع والباحث الميداني، مروراً بأساليب الجمع من خلال العمل الفردي وعمل المجموعة، والعمل المؤسسي، مبيناً سلبيات وإيجابيات كل منها. ثم يتناول موضوع الرواة والزيارات الميدانية، والاستطلاعية إلى المنطقة أو القرية، وطبيعة الزيارة الأولى للراوي المقابلة. وقد احتلت استمارات العمل الميداني في جميع موضوعات التراث الشعبي جانباً مهماً من المؤلف الذي أثر أن يكون كتابه مسودة عمل للتطبيق لا مجرد دراسة نظرية، فقدم مقترحات لخمسة مشروعات رئيسية لتوثيق التراث الشعبي السوري، المشروع الأول يتمحور حول حملة وطنية لجمع التراث الشعبي وتوثيقه. والمشروع الثاني اقتراح لإعداد مجلة تراث شعبي سوري محكمة. والثالث حول إنشاء مركز تراث شعبي لبلاد الشام. والرابع حول تأسيس متحف للتراث الشعبي. أما المشروع الخامس والآخر فيتضمن مشروعاً لقرية تراثية لتوظيف التراث الشعبي عامة والثقافة المادية بخاصة والحرف الشعبية منها بصورة أخص. وأنهى الأستاذ مفلح كتابه بمجموعة ملاحق لعنة وثائق دولية وعربية في مجال توثيق التراث الشعبي، وهي: اتفاقية اليونسكو بشأن



بها، ثم يقدم توثيق الأدوات المستخدمة في صناعة كل حرف. ثم آلية العمل في هذه الحرفة، ثم الأشكال والأشياء الناتجة منها، ثم الدلالات الأسطورية والتراث الشفهي الأدبي الذي يرتبط بمجريات العمل فيها من أمثال ونظم، وتشبيهات وكثير، واصطلاحات. ونضيرا يعرض المؤلف للوضع الحالي للحرفة وإلى أين تسير، ولتضديا للربط بها. فحرفة العقالات على سبيل المثال هي سمة لخلق أراس عند الرجال في المنطقة العربية عامة وفي بلاد الشام. ويسهب المؤلف في شرح كيفية وضع العقال على أراس واختلاف ذلك بين منطقة وأخرى ومنسبة وأخرى، ثم ملحقات العقال من طرار وشراشيب لينتقل بنا لطرق صناعته والأدوات المستخدمة في ذلك من قالب ومدقة ومقص ومسل. أما أنواع العقال فهناك العقال لعقال لعادي والعقال لشحن أو السميكة والعقال الرفيع، والعقال للقصب، ثم يقدم لنا مادة غنية حول لثزينات والأشكال الهندسية والدلالات الأسطورية والفولكلورية في العقال، ومنها الأغنية الشعبية التي تقول: «يا بو عقال طول شراشيبو..» «يا عقال لقصب نبال حبيبو..» وفيثال الشعبي: «عقال فوق عقال بصيرو عقالين». وفي لترويح الشعبية «يا بلبل ويا منمب، ويلو عقال لقصب.. إلى آخر لترويح». ويشرح الأستاذ محمد خالد رمضان دلالات هذه النصوص ورموزها، ثم يعرض

مبدعون يتحنثون ويقولون: ويحنون ويفرحون، ويحنون. ومن ثم فالكتاب هو بحث في ماهية الحرفة وكيفية نشوئها والتطور التاريخي الذي رافقها. والأسواق الدمشقية وأرباب الحرف وقيمة الحرفة ومكانتها في المجتمع. كما يعرض المؤلف لعلاقة الحرفة بعناصر التراث الشعبي من أغنية ومثل وتشبيه واصطلاح، فضلا عن تحليل دلالات النقوش والزخارف في بعض الحرف وصلتها بالأسطورة والتاريخ. ويقدم مانثا من خلال ثلاثين حرفة شامية أكثرها دمشقية (يلاحظ أن السوريين يطلقون اسم (الشام) على مدينة دمشق، كما يطلق المصريون في المجتمعات الريفية اسم (مصر) على مدينة القاهرة. والحرف التي درسها المؤلف هي: البروكار - غزل الصوف - الجلسات - حرفة العقالات - الشروال - حرفة خرج العروس - الغرو - الأغلي - طبع الأغلي - الأنوال الخشبية - أدوات الأفران الخشبية - أدوات الطعام الخشبية - حرفة الجودج - الكتك - ادبي - ديس التمر - لقم لادين - لشرف - الأطباق وغيرها من الأدوات الخشبية - السائل - السروج - الركوب الأصغر - حرفة الشعر - الحصر - الشمع - حرفة للوازيك - شواهد القبور - أدوات الكيل - الفضل. وقدم المؤلف كل حرفة من خلال سبعة محاور رئيسية تبدأ بمخل حول الحرفة، ثم مواد هذه الحرفة، وكيف يتم تحضيرها، ومن أين يؤتى



التناويح الشعبية التراثية

في الزبداني ووادي بردى

المؤلفة : سلام عبد الحليم أبو شالة
النشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

صدر في 176 صفحة، عام 2009، الكتاب مقسم إلى ثمانية أبواب: بدأ بمقدمة قصيرة تذكر فيها أن البكاء على الميت، والعنيد، والصراخ، وإظهار كل ما يبين تقاليد الحزن، يندرج تحت التناويح الشعبية. والتناويح هي قطعة من الشعر الشعبي - الزجل - مؤلفة في غالبيتها من أربعة أبيات أو خمسة أبيات، وأحياناً تكون طويلة تتألف من عشرة أبيات وأكثر، .

أبيات وأكثر، وتشكل الأولى أغلبية التناويح التي جمعتها المؤلفة، ومنها:

**خدوني بمحاملكن خدوني
خدوني قبل ما تحمي عيوني
خدوني سياج المقابر كن
ومطرح ما حملتوا الأوام حطوني**

والتعديد لا يقال في حالات الموت فقط، فهناك حالات الغياب، والفقدان، والحالة الاجتماعية، والمصائب والكوارث، والسجن. ففي كل هذه الحالات تلجأ المرأة إلى البكاء والنواح، وكذلك يلجأ الرجال ويقدمون تناويح بكائية عمرها مئات السنين. ثم تنتقل للحديث عن التناويح الشعبية، ففي الزبداني وسوق وادي بردى مورست تلك للناحات، بأشكالها جميعاً، فالتناويح تأخذ شكل النذب أحياناً وهنا يدبك الشباب، وتعقد هذه الحلقات وترفع المناديل السوداء، ويشترك في ذلك عدة أشخاص، وفي بعض الأحيان تغني أغنيات الفرح إذا كان الميت شاباً أو عريساً، ثم تعرض المؤلفة شرحاً للتناويح: معناها - ماهيتها - تاريخها - منشئوها. ثم تنتقل إلى التناويح وعلاقتها بالبيئة والطبيعة الزبدانية، ثم أبعاد التناويح وخطاباتها الحياتية والاجتماعية ودور الدين والعادات والتقاليد الاجتماعية في التناويح الشعبية، وصلة التناويح بالقضايا التراثية الشعبية مثل: الكناية الشعبية. ثم تحاول أن تجيب على عدة من التساؤلات حول: كيفية التناويح وشرح بعض مظاهر الحزن

لصناعة العقال اليوم التي تأثرت بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتراجع ارتداء العقال بنسبة كبيرة في المجتمع. وعلى هذا النحو يقدم المؤلف لثلاثين حرفة هي الجزء الأول من مشروعه الذي يأمل في دعم مؤسسي لاستكمالها.

التناويح الشعبية

شاركت الباحثة سلام عبد الحليم أبو شالة في سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي بالكتاب رقم 24 الذي صدر عام 2009 في 176 صفحة بعنوان «التناويح الشعبية التراثية في الزبداني ووادي بردى». والذي بدأته بكلمة تقول فيها «أن الحزن كما الفرح دافعان على الخلق والإبداع، وأنا بمنحني الحزن أكثر مما يعطيني الفرح.. ومنذ صغري، أشد ما كان يشدني ويدهشني، ويلفت انتباهي ويحفز مشاعري، تلك الأبيات الشعرية الرقيقة من (العتابا) التي كانت تصدر مع أصوات المغنيين وترافق المغنيات عبر أغنياتهن الشجية... ثم تسخر في موضوع الكتاب الذي قسمته إلى ثمانية أبواب: بدأ بمقدمة قصيرة تذكر فيها أن البكاء على الميت، والعنيد، والصراخ، وإظهار كل ما يبين تقاليد الحزن، يندرج تحت التناويح الشعبية. والتناويح هي قطعة من الشعر الشعبي - الزجل - مؤلفة في غالبيتها من أربعة أبيات أو خمسة أبيات، وأحياناً تكون طويلة تتألف من عشرة

مجلة الثقافة الشعبية

**نذر عليّ إن أخذت وردتي
لضوي شحم قلبي إذا قرغ زيتي**
وقد حوى هذا الجزء الميداني
نصف الدراسة تقريباً حيث أهتمت
المؤلفة بتوثيق النصوص وشرح
المفردات.

الألعاب الشعبية في دير الزور

وفي مجال بحث الألعاب الشعبية
قدم عباس الطبال في العدد رقم 15 من
سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث
الشعبي، كتابه «الألعاب الشعبية في
دير الزور» الذي صدر عام 2007،
وأحتوى على 150 صفحة. وميدان
الألعاب الشعبية كان شلخفا أمام
المؤلف منذ زمن، إذ اعتمد في جمع
مادته على الألعاب التي كان يمارسها
مع أبناء الدير العتيق منذ الأربعينات
من القرن الماضي، كما اعتمد على ما
سمعه ممن هم أكبر منه سناً، والذين
ذكروا له معلومة تستحق الانتباه وهي
أن حكومة الاستعمار الفرنسي كانت
تشجع الناس على ممارسة الألعاب
الشعبية، وكانت تقيم لذلك مهرجاناً
خارج البلد في الأول من نيسان.
كما اعتمد المؤلف أيضاً على المصادر
المرجعية مما قرأه في الكتب. وكان ثمرة
هذا كله كتابه الذي بين أيدينا والذي
تغطي مادته أكثر من مائة وثلاثين لعبة
شعبية كان يلعبها سكان دير الزور منذ
أكثر من مائة عام أو تزيد، وقد أثر أن
يصنف مادته حسب النوع والعمر، فبدأ
بالألعاب للأطفال قبل سن خمس سنوات

كعدم الاستحمام لفترة قد تطول إلى
الأربعين أو العمر كله إذا كان الميت
شاباً، ورفع العقل عن الرأس بالنسبة
للرجل، وعدم وضع أي نوع من الزينة
بالنسبة للمرأة. ثم تشرح من هم
المنوحات والمنوحون، والفرق بينهم
وبين الندابون والندابات. فالمنوحات
هن أهل المتوفى فالأم، والأخت،
والزوجة، ثم الإبنة بالنسبة للأب.
وهن أيضاً بنات الأخ والأخت، والعم،
والخالات، ثم بنات العم والمنوحون
هم الأخ وابن الأخ، وابن العم في حالة
إذا كان الميت شاباً. وتصنف الباحثة
بعد ذلك أنواع التنويح إلى: 1- تنويح
على الميت، 2- تنويح على لإنسان
غائب، 3- تنويح على مصيبة تصيب
الإنسان، 4- تنويح على حالة سجين
سجن طويلاً. ثم تعرض لأنواع
التنويح وعلاقته بالوروث الشعبي
الشفاهي السوري من خلال بحث:
التنويح - التنويحة بذاتها كقطعة
من الشعر الشعبي (الزجل)، العتابا
الحزينة (الفراقيات)، الأغنية الحزينة
(دلحونا وغيرها)، ثم الزغردة إذا
كان الميت شاباً أعزب وتسمى في هذه
الحالة ندياً. كما خصصت سلام أبو
شالة باباً لأسماء المنوحين والمنوحات
في الزيداني وقرأها تاريخياً، ثم أسماء
الراويات والرواة. وينتهي الكتاب بثبت
بالتناويح الزيدانية الشعبية الشفاهية،
ومن بينها:

**يا نجمة الصبح فوق الشام عليتي
أخذت الأشابه (الشجعان) والأندال
خليتي**



الألعاب الشعبية في دير الزور

المؤلف : عباس الطبال
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

صدر في 150 صفحة، عام
2007، اعتمد في جمع مادته على
الألعاب التي كان يمارسها مع أبناء
الدير العتيق منذ الأربعينات من القرن
الماضي، كما اعتمد على ما سمعه
ممن هم أكبر منه سناً، والذين ذكروا
له معلومة تستحق الانتباه وهي أن
حكومة الاستعمار الفرنسي كانت
تشجع الناس على ممارسة الألعاب
الشعبية، وكانت تقيم لذلك مهرجاناً
خارج البلد في.....



التراث الشعبي الحمصي

أنوات تراثية ومكيات قولية وأمثال شعبية

المؤلف : محمد الصوفي

الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

صدر في 470 صفحة، عام 2008، تالف الكتاب من ثلاثة فصول بدأها المؤلف بتوثيق الأدوات والمعدات التراثية فيشرح المقصود بالمواد التراثية في المجتمع السوري، والأدوات والوسائل التراثية التي كانت تستعمل قبل خمسين عاماً في كل مجالات الحياة الاجتماعية السابقة في الريف والمدينة والبادية.



كتابه بفصلين الأول حول ألعاب الرجال والشباب ومنها ألعاب التسييس-الجازل- المنقلة. ثم الألعاب الفكرية وهي أقرب إلى الألغاز، ثم ألعاب القرعة والتي تهدف لاختيار الفريق الذي يبدأ به اللعب. ويقدم المؤلف معلومات حول كل لعبة تشمل النوع والسن وطريقة اللعب وموعد اللعب والنصوص الغنائية المصاحبة لكل لعبة، كما يقدم رسوماً توضيحية وصوراً فوتوغرافية لشرح بعض الألعاب إلى جانب الوصف. وتنبأين عمليات التوثيق لكل لعبة حسب طبيعتها، فيأني توصيف بعض اللعيات في ثلاث صفحات، على حين تحتل لعبات أخرى فقرة صغيرة كما في لعبة «دور يا مناره» التي يصفها المؤلف بأنها لعبة مشتركة بين الأولاد والبنات من سن السابعة إلى العاشرة من العمر يجتمع عدد منهم عشرة فأكثر يتمسكون يبدأ بيد مشكين دائرة، ويبدأون بالنوران قائلين: دور يا منار. ويتسارع النوران حتى يتعبوا ويتساقطوا واحداً فوق الآخر وهكذا تنتهي اللعبة. ويختم المؤلف كتابه بلفت الانتباه إلى أن هذه الألعاب منتشرة أيضاً في المنطقة العربية وكذا عبر التاريخ العربي مع اختلاف التسميات.

التراث الشعبي الحمصي

كتاب مهم آثرنا أن نختم به هذه المجموعة، حيث وثق صاحبه بمنهج موسوعي لكث من عناصر التراث الشعبي السوري سواء المادي أو

التي شملت أكثر من عشر ألعاب منها: ليد الصخي ترتخي- يا طباخ - مرجحة الطفل. وجميعها ألعاب يقوم بها الكبار للاعبة الأطفال التي تأتي بعد ذلك فيقوم بها الأطفال بأنفسهم، ويبدأها المؤلف بألعاب البنات من 6 سنوات حتى 10 سنوات، والتي اشتملت على حوالي عشرة ألعاب أيضاً منها: دور يا منار- عاج عروس وعريس- مستراح.. ثم ألعاب الأولاد من 6 سنوات حتى 10 سنوات، ومنها: براميل- عوربانة- الطقطقة.. إلخ. غير أن توصيف بعض الألعاب بهذين القسمين يشير إلى أنها ألعاب مشتركة. أما قسم الألعاب المشتركة في هذه المرحلة فكان من بينها: نط الحبل- كول بامية - إدريس.. إلخ. ثم ينتقل المؤلف لتوثيق الألعاب لفئة عمرية أخرى على أساس النوع أيضاً، فيبدأ بألعاب البنات من 10 سنوات فما فوق، والتي تشمل ألعاب النساء أيضاً، ويلاحظ قلة عددها بالنسبة لباقي الأعمار حيث تقتصر على ثلاث لعبات فقط هي: نونحانة (المرجوحة) - دورة - طب الجراب وقطع المي. ثم يتبع هذا الباب تصنيفات أخرى لألعاب مغايرة للمنهج الذي بدأه المؤلف، فيفرد لنا فصلاً مستقلاً حول ألعاب الماء الأولاد حتى عشر سنوات كلعبة بريقة- شبوط- الحبيج. ثم يفرد فصلاً آخر لألعاب الأولاد من 8 سنوات حتى 18 سنة والتي احتلت أكبر كم من الألعاب في الكتاب (ما يقرب من خمسين لعبة)، كالعاب بريوط- النشاب- طق العجل- الوغواغة.. إلخ. ثم ينهي المؤلف



على العديد من العناصر منها: للضفة (النزول) - الشادر - القشقي - الدار.. إلخ. كما يقسم البيوت الشعبية إلى: لمدار - للصطبة - الجلدي - البرا - لاطقة. إلخ. ثم ينتقل للبيوت لقيمة ثم الفرش والاثاث. ثم يقدم شروحا وافية لكل عنصر والطريقة لصحبة للفظ لكلمة أو الاسم على نحو صحيح كما هو متداول وشائع بين الأوساط العامة. فالقشقي - على سبيل المثال - هي خيمة قصب مشهورة في ريف حمص، عبارة عن غرفة تصنع جدرانها وسقفها من القصب المرتبط بحبال القنب لها باب قصبي وهي غالبا تقام في الحقول والزرايع وليس لها ملحقات لعمل والاستراحة وحراسة الحقول ويمكن أن تتكون من طابقين فيسمى الثاني بـ (العوزية) وتبنى منها أبواب للنزهات على ضفاف النيل. وعلى هذا النحو نجد أننا أمام عالم متنوع في التراث المادي السوري. وقد أثر المؤلف على أن يشكك بملحق لرسومات وصور تلك الأدوات التراثية. ثم يقدم لنا بعد ذلك موضوع اللغة لامية للصحة في بلاد الشام منذ عام 500 ق.م... حيث كانت اللغة الآرامية (السريانية) هي السائدة وهي تقدم لغات لعدم التي كتب بها الإنجيل قبل المسيح وظلت محافظة على طابعها وخواصها حتى اليوم لذلك تعود معظم التسميات والمصطلحات في أسماء المدن والقرى والأراضي السورية وبلاد الشام إلى اللغة الآرامية، ثم يتناول الأستاذ محمد

الشمادي وهو كتاب التراث الشعبي الحمصي: أدوات تراثية ومكيات قولية وأمثال شعبية. مؤلف محمد الصوفي. واتخذ الكتاب لعدد رقم 18 من سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي الصادر عام 2008، وتتضمن على 470 صفحة حافلة بالمصور والشروحات والتوثيق لكل عنصر. يتألف الكتاب من ثلاثة فصول بدأها المؤلف بتوثيق الأدوات والمعدات التراثية فيشرح القصود بالمواد التراثية في المجتمع السوري والأدوات والوسائل التراثية التي كانت تستعمل قبل خمسين عاما في كل مجالات الحياة الاجتماعية السابقة في الريف والدينة والبنية، كذلك التي تستعمل في الفلاحة والحصاد والدراسة والكيل والركوب والسكن والتدفئة والإتارة والضيطة والدفن والأملحة والقياس.. إلخ. ويفصل أكثر في أدوات الفلاحة والزراعة التي تخص الريف الحمصي وهي ذاتها المنتشرة في باقي القرى والناطق الريفية للصطة بمدينة حمص مع بعض الفروق البسيطة في التسميات. ويؤكد المؤلف على أن باقي الأدوات التراثية كانت منتشرة في الدينة والريف على حد سواء وبالعصيات ذاتها مع بعض الفروق في النوعية والشكليات والمظهر. يشجع المؤلف لتصنيف الهرمي في عرض الموضوعات فالأدوات والمعدات التراثية - على سبيل المثال - تنقسم إلى خمس وثلاثين فرع، وإذا تتبعنا قسم السكن الشعبي فهو يحتوي



تماماً بفرض حفظ وتوثيقه. وقد اعتمد في جمع هذه الأمثال التوزيع حسب الموضوع دون اعتبار للترتيب الأبجدي، فالو موضوعات رئيسية قسمها إلى ستة أقسام: أمثال شعبية في القيم والعقائد السائدة - أمثال شعبية في العلاقات الاجتماعية واللبية - أمثال شعبية في العلاقات الإنسانية - أمثال شعبية في قضايا التربية والأخلاق - أمثال شعبية عن الحيوانات والنبات - الأمثال الشعبية في الأحوال الجوية. ويتفرع أيضاً عن كل قسم رئيسي عشرات الموضوعات الفرعية التي يتفرع عنها مئات الأمثال، وعند ورود الموضوع الذي يصنف الأمثال أسفل، يشرح المؤلف ما يرتبط به من مقاربات فأمثال فصول السنة تتفرع عن موضوع الأمثال الشعبية في الأحوال الجوية ومنها أمثال حول الربيع والصيف والخريف والشتاء... إلخ. وفي شرحه لفصل الصيف - على سبيل المثال - يرد الأمثال التي يقال فيها: الصيف أبو الفقره - لو كان للصيف أهل كلوا بكوا عليه - الصيف يسلط وسيع... إلخ ثم يقدم عبروما لكل مثل كما اقتضت الحاجة. وينتهي كتابه بجزء لمثل صفحتين حول الحزازير الشعبية، وكان المؤلف يلجأ أن يفرد الكتاب دون أن يقدم جميع ما يحصل من مواد ثرائية. وليضربنا بطريق غير مجرب أنه لا يزال يحفظ الكثير مما لم ينشر في هذا العمل الوسوعي اللهم

المصوفي في الفصل نفسه الكليات والمصطلحات لقولية على النحو التالي: مكنيات اعلية في اعله والدعوات - مكنيات لتوحيد والتضييق. ثم الكليات في الصفات العذوية البشرية - الكليات في الصفات الجسمانية البشرية - مكنيات في لغة التخلط مع الأطفال - مسميات لولزم والعباب الأطفال - الكليات في الصفات والتشبيهات الصوتية - مصطلحات ومكنيات في كلام الناس - مصطلحات في افساد والفوضى - منتهياً بمكنيات في السلام والطمع والقله - وأنواع ومسميات الأرض... إلخ. وبالنسبة للوسوعي نفسه يصنف لنا المؤلف عشرات الموضوعات الفرعية النادرة عن الموضوعات الكبرى التي نذكرها. فالكليات للربطة بالأم - على سبيل المثال - تقع ضمن الكليات في الصفات العذوية والبشرية ومنها: أم لصبيلا - أم لبنات - أم عنبوى (وهي عجوز مشهورة في لذاكرة الشعبية) - أم أريفة وأريجن - أم لبخت (حيول متلون تشبه الصردون). وهكذا. ثم ينهي المؤلف الكتاب بكثير موضوعات لثرات شعبية تتلولا ولتشاراً من حيث الكم والكيف وهو الأمثال العلية. ويبدأ بمقدمة عن ماهية الأمثال وتلقض معانيها ومدلولاتها تلياً بالزمن والأحداث التاريخية (لتصامات وهزائم) والأحداث الصليبية اليومية. وقد جمع المؤلف أكثر من ألفي مثل وقول ملثورة سجل كما هو بلفظ العامي وكتبه كما يلفظ



التشكيك في الحقيقة الصلبة للشدية. ففي أولر السبعينيات وأثنى إنجلاري لأطروحتي (مونثيني -- كوزلوسكا 1988) انشبت لاستحالاتها للدولة في بلدان الخليج العربية هذه البلدان التي ظلت الفتر طويلة تمت لتأثير البريطاني ثم تمت لصحة لزم طويل. وقد كلات صحيفة (Gulf Gazetteer of the Persian) من أهم الوثائق في تلك المنطقة وقد كان يديرها للوظف (ج. ق. لوريسر) خلال الفترة 1908-1915. وكان أحد فصولها المهمة قد خصص لصيد اللؤلؤ وتجارت في الخليج وكلات الصفيحتان 2238-2239 مضمونين لمصطلح (چو Chau) ولكيفيات الصداق للعمدة لتقدير اللؤلؤ. وقد أعل هذا القال في ذك الوقت أهمية لاختلاف الاوزان في مختلف المناطق والجهات.

لقد سعى لكتاب إلى تعريب هذا المصطلح بل قد يكون كذلك محلياً لأن هذه لصيغة كانت تحرر لتطابقاً من وقلاع ميدانية يقوم بها موظفون وعماله في البريد. كان جمع هذه الكلمة للاستعمل هو (آچو Achwah). وفي الحقيقة كان ينبغي نطق تجو Tchaw وآچو Achwah حسب الكتابة الفارسية التي قدمها لكتاب حتى يتسنى معرفة كيفية النطق بها في موطنها.

وبتتقلي من قرلة إلى أخرى وقعت على مقال لـ ج. فان (G. Van) وهو مرتبط قديم للصيد بسلان في الفترة 1855-860 ق. في (مجلة فرع سيان للمجموعة لللكة الآسيوية) (فان، 1987) بعيد مقال معلومات وثقت سنة 1865 (I.O.R- microfilm 2-1200 MF) وإن لم ينكر مطلقاً في هذه البيانات الشخصية كيفية قياس قيمة اللؤلؤ في في مقال المنشور سنة 1887 (ص. 12) قد أشر جيداً إلى التصوول المعنى الذي يفيد حسب نوعية اللؤلؤ فهذه الأخيرة لا تقم فقط حسب لليزان ولكن أيضاً حسب عدد chew الذي تحوي.

ولكن في الصفحة 22 لا يتكلم مجدداً عن الشيو Chew وإنما عن شيفو Chevvo وهي وحدة

ومذ الزمن الذي كلات فيه اللؤلؤة الشرقية لريقة لؤلؤة البحر الأحمر والخليج العربي وسيلان القديمة (سيرلانكا) تصطاد ويحجر بها. فُهل لتجار العرب والفرس والقادمين من الهند يستعملون وحدة معينة من الليزان ليست لقيراط ولا الحبة. إنهم يعتمدون لـ (چو) وحدة جعلت لها الكتابات الحرفية للكتاب البريطانيين أشكالاً في الكتابة متنوعة مثل (چلو) و(چيو) و(چوي) shaw, shew, chew... وفي الحقيقة فإن هذه الكلمة لتي وصلنا عبر الزمن في أشكال كتابية مختلفة وغير محددة قد انحدرت في الأصل من الكلمة التسلية: (شيفو) chevnu.

فبعد انتقال التجار لجمال اللؤلؤ فإن هذه الأخيرة يقع وزنها لتقدير قيمتها. وبحسب التجار للطين كما يذكر (ج. لوريسر 1907) فُهل وحدات الليزان تختلف طبعاً من البحرين إلى قطر إلى بومباي وبونده فهي قد تسمى أحياناً مثقال أو حبة أو راي وتجد ما يوزنها حسب عدد الحبات مثلاً بالنسبة إلى البحرين:

- بحرين: مثقال واحد - 66 حبة - 160 ثرة (grains)
- قطر: مثقال واحد - 66 راي - 160 ثرة.
- بومباي: مثقال واحد - 24 راي - 74 ثرة
- بونا: مثقال واحد - 24 راي - 68 وثلاث أرباع ثرة

وللمصول على قيمة اللؤلؤة بالـ (چو) توجد طرق عدة للقياس.

(حداها تتمثل في أخذ مضاعف caté وزن اللؤلؤة حسب الثقال وضربه في 333. وفي طريقة أخرى وحسب نموذج أبسط فُهلنا نهضت أولاً عن قيمة اللؤلؤة بالحبات ثم نلخذ مضاعف الوزن الذي نضيف إليه 1 في ثلاثة ثم بعد ذلك نقسم الكل على مئة. ونفس الطرق تستعمل مع الاوزن الهندية.

فلذا فإن كلمة (چو) حملني تدريجاً على



الصورة 1

de la balance وما يقابله بالذرات (مثلا 20 منشادي = 1 كلانشو = 67 ذرة أو 1 منشادي = 3 وثلاث ذرة). وأخيرا تعيين القيمة الاعتمادية La valeur fiduciaire لكل لؤلؤة حسب صنفها ووزنها وحسب معطيات السوق وفقا لقيمة «الشفو» chevvu (الصورة 2).

وحسب الكاتب فإن الأصناف الخمسة الأولى فقط تقيم بالشفو مثلا فبالنسبة للؤلؤة من الصنف الأول تسمى عاني Ani، وتزن 4 منشادي manchadi وتقدر وقت قلمان بـ 11 ستار باكوداس star pagodas للشوfo (كان وزن هذا الأخير ثلاث أرباع مربع وزن اللؤلؤة بالمانشادي) $16 = 4 \times 4$ ومنها الثلاث أرباع = 12 منشادي 12×11 ستار باكوداس = 132 ستار باكوداس أو 462 روبية Roupies. لقد كان المانشدي منفذا صغيرا لإدراك الوزن المناسب. توجد طرق أخرى للحساب ولكن ذكرها كلها هنا سيطول.

وبينما كان بحثي عن الشفو يوشك على النهاية ظهر عنصر جديد. فقد لاحظت أن كل الأسماء الواصفة للؤلؤ كانت مكتوبة باللغة الإنجليزية وبالصفات المحلية باستثناء كلمة شفو فقد ترك باللغة اللاتينية. فاستجذبت إذن بجوزيف موديابندان Moudiappanadin اللساني الذي اكتشف بعد أبحاث عديدة في معجم تاميلي - تاميلي (بوفاناندامبلاي Bovanandampillai 1925) أن كلمة شفو كانت فعلا كلمة تاميلية وتعني

قياس محلية خاصة باللؤلؤ وتعير اهتماما للوزن وكذلك للشكل واللون.

وقد كتب أيضا أن هذا التقييم يقوم به «مورمن» Moormen وهي تسمية تطلق آنذاك على تجار لهم علاقة بالشعوب التي هي من أصول عربية أو إسلامية. (وهو لاسم أطلقه البرتغاليون زمن احتلالهم للمنطقة في القرن السادس عشر). ونعرف جيدا أنه في نطاق التجارة البحرية ظل الكثير من العرب في شمال الجزيرة. عرب الخليج العربي وكانوا يساهمون لسنوات طويلة في صيد اللؤلؤ في سيلان (مونتيني 2007) ولكن يبدو أن لا أحد منهم قد استقر في الجزيرة. واليوم وبينما مازالت الشعوب التي هي من أصل عربي تتكلم لغة التاميل فإن الكتابة ظلت بأحرف عربية. ورغم أنهم كانوا يسكنون شرق الجزيرة وشمالها لمدة طويلة فإن المتكلمين بلغة التاميل يمثلون 25 في المائة من السكان. (ماير 2009).

ولكن ونظرا لامتداد فترة الاستعمار البريطاني من سنة 1796 إلى سنة 1948 فإنهم قد تعلموا مبكرا اللغة الإنجليزية لأنه وقع فرض هذه اللغة كلغة رسمية.

لم يظهر حل للغز إلا مع نهاية بحث ج. فان G. Vane في الملحق الذي حرره هـ. وجلمان Gillman H. W سنة 1858 وعاد إليه مجددا فان .

لقد ذكر جلمان أن وحدة تقييم اللؤلؤ الجيد هي (الشفو) chevvu (ص.ص 33.37) وهي معلومات قد حصلها عند حديثه مع الباعة المحليين.

إن تقييم اللؤلؤ يتم عبر 4 مراحل حسب الكاتب: أولا عيار الحجم Le calibrage volumétrique الذي يكون بمعدل 10 تامي tamis كل واحد ينتقي مجموعة من اللؤلؤ محددة باسم باللغة التاميلية ثم الترتيب النوعي العيني Le classement qualitatif visuel الذي ينتقي الأشكال وبريق اللؤلؤ في كل من المقاسات العشرة وبعد ذلك يأتي الوزن بالميزان La pesée

18,8518x = تجو للؤلؤة لوحدة.

وهكذا فبفضل الاصل الاشتقاقي لكلمة توضع
لذا جزء من تاريخ تجارة اللؤلؤ. فمن خلال ذلك
وقفنا على تاريخ الشعوب ونشاطهم للقرن
بالتجارة البحرية في المحيط الهندي.



الصورة 2

(وحدة قياس وزن اللؤلؤ). وهذه الكلمة التي لم تعد
تذكر في المعاجم المعاصرة تبدو في حلة انقراض
منذ 1858 حين حرر قلمان مقالة بما أنه لم يكتب
بالحركات لتأصيله. وقد تكون هذه الكلمة قد بدأت
تختفي على مر الأزمان جره للتأثير البريطاني.
وحسب أقوال السيدة بلي Ple صائغة
معروفة جدا في الخليج بخبرتها في تقشير
اللؤلؤ peuleuse de perles قسيما وهي يومنا
هذا فإن العرب والهنود يقيمون اللؤلؤ للطبيعي
بلتجو.

ففي قطر كذب أحد أبرز الصائغين وأهم
جائع للؤلؤ حسين الفردان كيفية قياس
لجو بالقيراط. وحسبه اعتمادا على الوحدة
لهندية للسماة رائي) ونشره بالاضبط ككتاب
للألكي كذاب تسخير للؤلؤ عمليته الحسائية
كانت كالآتي (الفردان س. د): قيراطا قيراط
135/88x = تشو للؤلؤة يعني قيراطا قيراطا

المواش والمراجع

العربي في اللؤلؤ قصة
طبيعية منشورات المتحف
ص. ص 45-47

- فان ج. (1887): اللؤلؤ السمكي
في سيلان صحيفة شبه
جزيرة سيلان المجتمع
الأسوي الملكي المجلد
العدد 34 ص - ص
14-40

- الارشيف العسكري
البريطاني

- الصورة 2 تقييم اللؤلؤ من
طرف تجار البحرين، وزارة
الثقافة والإعلام بالبحرين.

مدراس

- لوريمار ج (1970) مجلة
الخليج العربي عمان والجزيرة
العربية انجلترا في 4 أجزاء
ص. ص 2220-2293 الطبعة
الأولى 1908-1915.

- مايارا (2009) سريلانكا بلد
مشاق

- مونتيني كوزلوسكارا (1985)
تطور مجموعة بنوية في
مجتمع ينتج النفط: آل نعيم
في قطر ص. ص 245-285
أطروحة مرحلة ثلاث جلسة
باريس 5.

- مونتيني أ. (2007) صيد
للؤلؤ وبيعه في الخليج

1 - صورة 1:

لا مونتيني A. Montigny :
كتاب تسخير اللؤلؤ بال (تجو)
(كتاب للألكي) وهو مستعمل
في كل الخليج.

2 - صورة 2:

تقييم الألكي من طرف
تجار البحرين القدامى صورة
عن وزارة الثقافة والإعلام
بالبحرين.

- الفردان (حسين): معجم تجارة
اللؤلؤ (عربي - إنجليزي)
مخطوط.

- بوفاندالمبالي س. (1925)
معجم تلمول - تلمول